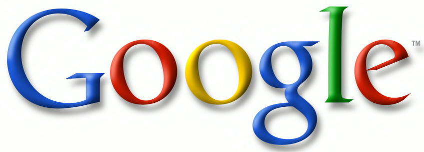
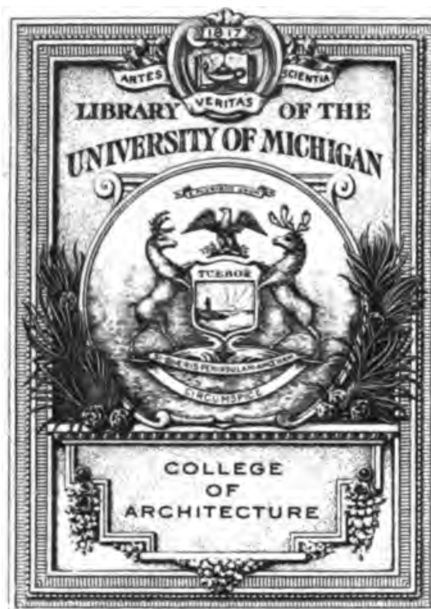



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE

Académie royale de Belgique.

CLASSE DES BEAUX-ARTS

MÉMOIRES

Collection in-4°, Deuxième série
Tome IV. — Fascicule 1.

Koninklijke Belgische Academie.

AFDEELING SCHOONE KUNSTEN

VERHANDELINGEN

Verzameling in-4°, Tweede reeks
Boek IV. — Aflevering 1.

L'ARCHITECTURE PRIVÉE

EN BELGIQUE

DANS LES CENTRES URBAINS

AUX XVI[e] ET XVII[e] SIÈCLES

PAR

M[lle] ODA VAN DE CASTYNE

Docteur en Histoire de l'Art et Archéologie



BRUXELLES

PALAIS DES ACADÉMIES

Rue Ducale, 1

1934

LISTE DES PUBLICATIONS RÉCENTES DE L'ACADÉMIE

N. B. — La Table des *Mémoires* (avec *Supplément*) 1772-1914, 2 volumes in-8° (260+33 pages) contient la liste des *Mémoires*, nos 1 à 1226. — PRIX : **5 francs.**

Nos	**Les prix antérieurs sont annulés.**	Prix.
1357.	**Chainaye, R.** Monographie du *Soliva Anthemidifolia* R. Br. (34 p. in-8°, 8 planches, 1926)	**12 »**
1358.	**Verhulst, Louis.** Entre Senne et Dendre (362 p. in-8°, 8 pl., 1 fig. et 1 diagr., 1926)	**36 »**
1359.	**Cox., J.-F.** Procédé d'identification rapide des petites planètes (75 p. in-4°, 2 fig. et 1 diagr, 1926).	**13 »**
1360 & 1360bis.	**Deutrepont, Georges.** Les Types populaires de la littérature française (2 vol., 500+660 p., in-8°, 1926-1928)	**112 »**
1361.	**Dehalu, M. et Hermans, L.** Observations astronomiques faites à l'occasion de la mesure d'un arc équatorial de méridien en Afrique (314 p. in-4°, 5 fig. et 1 diagramme, 1926)	**50 »**
1362.	**Bruylants, P., Castille, A.** et **Theunissen, J.** Contribution à l'étude des butènes et des pentènes nitriles (42 p. in-8°, 8 fig., 1926)	**5 »**
1363.	**Lonay, H.** Les satellites libéro-ligneux (33 p. in-8°, 7 fig., 1927)	**5 »**
1364.	**Vandendries, René.** Les mutations sexuelles, l'hétérohomothallisme et la stérilité entre races géographiques de *Coprinus micaceus* (50 p. in-8°, 2 fig., 1927)	**6 »**
1365 & 1365bis.	**Poncelet, Alfred, S. J.** Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas jusqu'à la fin du règne d'Albert et Isabelle (2 vol. XVIII+591 et VI+528 p. in-8°, 1927-1928)	**115 »**
1366.	**Nuyens, Maurice.** L'Electron à tensions internes (24 p. in-8°, 1927). . . .	**3 »**
1367.	**Dehalu** et **Swings, P.** Sur les potentiels contenant les composantes des vitesses 50 p. in-8°, 1927)	**6 »**
1368.	**Rousseau, D.** Contribution à l'Anatomie comparée des Pipéracées (44 p. in-8°, 12 planches, 1927).	**16 50**
1369.	**Kaisin, F.** Contribution à l'étude des caractères lithologiques et du mode de formation des roches calcaires de la Belgique (118 p. in-4°, 20 planches et 1 diagramme, 1927)	**40 »**
1370.	**Berlière, Ursmer.** Les élections abbatiales au moyen âge (101 p. in-8°, 1927).	**12 »**
1371.	**De Donder, Th.** L'Affinité (94 p. in-8°, 1927)	**10 »**
1372.	**Willem, V.** et **De Bersaques-Willem, L.** Les types des mouvements respiratoires chez les Téléostéens (38 p. in-8°, 7 fig., 1927)	**6 »**
1373.	**Cesàro, G.** Sur l'Ellipsoïde de Steiner du Tétraèdre et sur les groupes de Tétraèdres ayant leur ellipsoïde de Steiner commun (58 p. in-8°, 9 fig., 1927)	**7 50**
1374.	**Vandendries, R.** Nouvelles Recherches expérimentales sur le comportement sexuel de *Coprinus micaceus* (128 p. in-4°, 3 pl., 2 diagr., 1927). . . .	**24 »**
1375.	**Conard, A.** Sur la structure et l'origine des noyaux polymorphes et fragmentés de la tige de *Tradescantia virginica* L. ainsi que sur leur division mitotique dans les tissus cicatriciels (76 p. in-8°, 11 pl., 1928.	**18 50**
1376.	**Lefèvre, Jos.** Le Conseil du gouvernement général institué par Joseph II (229 p. in-8°, 1928)	**26 »**
1377.	**Hauman, L.** Les modifications de la flore argentine sur l'action de la civilisation. (Essai de géobotanique humaine) (100 p. in-4°, 1928)	**18 »**
1378.	**Nuyens, M.** Contribution à la résolution du problème à symétrie axiale en relativité générale (30 p. in-4°, 1928)	**7 50**
1379.	**Joyeux, L.** Valeur morphologique du cladode chez les Ruscées (94 p. in-8°, 13 planches, 1 figure, 1928)	**22 »**
1380.	**Vincent, J.** Sur l'origine et la constitution des Cyclones (43 p. in-8°, 1 pl., 1928).	**6 »**
1381.	**Kremer, R.** La Théorie de la Connaissance chez les Néo-Réalistes anglais (204 p. in-8°, 1928)	**22 »**
1382.	**Van Straelen, V.** Contribution à l'étude des Isopodes méso- et cénozoïques 68 p. in-4°, 5 fig., 1 pl., 1928)	**15 »**
1383.	**Pelseneer, P.** La variabilité relative des sexes d'après des variations chez *Patella*, *Trochus* et *Nassa* (80 p. in-8°, 13 pl., 3 fig., 1928).	**21 »**
1384.	**Vandervelde, Em.** La Psychologie du Socialisme (48 p. in-8°, 1928)	**5 »**
1385.	**Doutrepont, Georges.** Les Acteurs masqués et enfarinés du XVIe au XVIIIe siècle en France (40 p. in-8°, 1928)	**5 »**
1386.	**Cesàro, G.** Sur les points d'égale inertie, les figures isotropes et les enveloppes d'égale inertie (112 p. in-8°, 17 fig., 1928)	**15 »**
1387.	**Monoyer, A.** Contribution à l'anatomie et à l'éthologie des Monocotylées aquatiques (196 p. in-8°, 31 pl., 1928)	**50 »**
1388.	**Cesàro, G.** Sur l'Apatite, la Fluorine, la Cuspidine et d'autres minéraux du Somma et du Vésuve (140 p. in-4°, 34 fig., 7 pl. héliogr., 1928). . . .	**150 »**
1389.	**Devigne, M.** De la parenté d'inspiration des artistes flamands des XVIIe et XVIIIe siècles. — Laurent Delvaux et ses élèves (118 p. in-4°, 14 pl., 1928).	**50 »**
1390.	**Germay, R.-H.-J.** Sur le Problème des Orbites (40 p. in-8°, 1928).	**5 »**
1391.	**De Wildeman, Em.** Le genre *Faurea* (Protéacées) en Afrique, et la distribution géographique de ses espèces (40 p. in-8°, 1 carte, 1929).	**6 »**

(Voir la suite à la troisième page de cette couverture.)

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

CLASSE DES BEAUX-ARTS

MÉMOIRES

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

CLASSE DES BEAUX-ARTS

MÉMOIRES

COLLECTION IN-4°

DEUXIÈME SÉRIE — TOME IV



BRUXELLES
PALAIS DES ACADEMIES
RUE DUCALE, 1

1934

L'ARCHITECTURE PRIVÉE
EN BELGIQUE
DANS LES CENTRES URBAINS
AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

PAR

Mlle ODA VAN DE CASTYNE
DOCTEUR EN HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

Mémoire couronné le 5 novembre 1925.

L'ARCHITECTURE PRIVÉE EN BELGIQUE

DANS LES

CENTRES URBAINS AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

CHAPITRE PREMIER

ASPECT ET IMPORTANCE DE LA QUESTION

La physionomie architecturale d'une époque se révèle moins dans les grands édifices publics que dans la construction privée. A tout moment, celle-ci — plus intimement liée au traditionalisme des techniques, plus impérieusement limitée au choix des matériaux régionaux, et, par conséquent, plus étroitement tributaire, dans ses formes et sa structure, de son temps et de son milieu — est aussi, plus qu'aucune autre, significative des possibilités architecturales et des tendances régnantes.

Jamais cela ne fut plus vrai chez nous qu'à l'époque de la Renaissance, alors que les circonstances politiques entravaient l'essor de l'architecture publique et que, sous l'empire de théories d'avant-garde, les constructions d'apparat affectaient, plus qu'en d'autres temps, un caractère d'exception.

C'est donc dans la demeure bourgeoise qu'il faut chercher les véritables sources de connaissance de l'architecture belge aux XVIe et XVIIe siècles.

Cette étude est d'autant plus nécessaire qu'il n'est pas, dans notre passé architectural, de phase plus mal connue ni plus méconnue que celle-là : discréditée par les uns, comme une époque de décadence gothique et de pastiche italianisant; stigmatisée par les autres, sous l'épithète de « baroque », comme une période d'incohérence et de mauvais goût.

En réalité, notre architecture de la Renaissance — et particulièrement celle qui a fleuri au lendemain de la Trêve de Douze ans — est

l'une des manifestations les plus riches, les plus variées, les plus intéressantes de notre vie artistique nationale.

A quoi faut-il attribuer l'injustice dont a souffert, jusqu'ici, cette architecture?

Sans doute à une « information vraiment trop sommaire » [1]; sans doute aussi à l'exclusivisme des partisans du style gothique, dont l'opinion se résume en ces mots de James Weale : « L'Architecture du moyen âge était vraie; celle du XVII[e] siècle est fausse et hypocrite [2]. »

Mais aussi et surtout à la fascination trop absolue exercée sur les historiens d'art par l'école rubénienne. Cette conjoncture date de loin: J.-B. Descamps, dans son *Voyage pittoresque de Flandre et de Brabant* (1769), n'accorde nulle attention à l'architecture; Jacob de Wit, dans ses *Kerken van Antwerpen*, ne s'arrête qu'aux productions du pinceau. Depuis lors le sentiment général de la critique à l'égard de notre art du XVII[e] siècle n'a guère varié.

Ce sentiment a été excellemment mis en lumière par notre éminent historien national M. H. Pirenne, lorsqu'il a écrit: « Dès qu'on se tourne vers Rubens, on ne voit plus que lui: c'est un éblouissement qui fait rentrer dans l'ombre tout ce qui l'entoure [3]. » — « Tout l'art de la Belgique porte son empreinte et semble sortir de son atelier [4]. »

Ces circonstances expliquent que des ouvrages sur l'Histoire de l'Art, aussi justement appréciés que l'*Apollo* de Salomon Reinach, ou l'encyclopédie publiée sous la direction de M. André Michel, ne contiennent pas une ligne au sujet de notre architecture du XVII[e] siècle, et que les mieux documentés des manuels d'archéologie — tels ceux de C. Enlart [5] et de M. Springer [6] — traitent cette question en quelques phrases impersonnelles [7 et 7*bis*].

Il ne faut donc pas s'étonner si la plus grande confusion règne dans la terminologie archéologique, relativement à notre architecture du XVII[e] siècle. Celle-ci est tour à tour classée par la critique sous les dénominations les plus diverses et les plus contradictoires : style Louis XIII, style loyolite, style Rubens, style jésuite, style italo-flamand, style austro-flamand, style espagnol, style baroque, voire *fruh-barock*!

N. B. — En raison du nombre considérable de notes, celles-ci ont été rejetées à la fin de chaque chapitre.



Liége. — Hôtel Curtius (1606).

(Cliché Nouvelle Société d'Éditions.)

Il ne faut pas non plus trop s'étonner ni s'indigner de ce que le dédain ou l'ignorance du public et des administrations aient livré à la décrépitude, à l'abandon et à la destruction des joyaux d'architecture — comme la Maison Porquin, à Liége, la Chapelle des Brigittines, à Bruxelles, ou la Maison des Gouverneurs espagnols, à Tournai, — ni qu'ils aient encouragé le morcellement ou la disparition de merveilleux ensembles d'art — comme le Château de Beaulieu ou le Prieuré de Wanze — et dépouillé de toute originalité maintes petites villes jadis charmantes — comme Ath, Grammont, Saint-Nicolas, Spa, Stavelot.

Dans nos grands centres même, nos beaux et vieux logis de la Renaissance disparaissent l'un après l'autre ou deviennent méconnaissables à la suite de « restaurations » fantaisistes et prolixes.

Comme le disait excellemment, naguère, un architecte doublé d'un esthète, « tout travail de restauration mal entendu, mal réussi, est une perte pour l'art: il réalise la disparition de choses intéressantes et induit en erreur les successeurs » (8).

Puisse cette modeste étude contribuer à faire mieux connaître et apprécier les vestiges de notre architecture de la Renaissance et, par là même, à les préserver de la destruction!

NOTES DU CHAPITRE PREMIER

(1) H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. IV. Avant-propos, p. V.

(2) JAMES WEALE, *Bruges et ses environs*, p. 117.

(3) H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. IV, p. 460.

(4) IDEM, *ibidem*, p. 467.

(5) C. ENLART, *Manuel d'Archéologie française*. Paris, 1919, I, p. 763.

(6) A. SPRINGER, *Die Kunst der Renaissance im Norden*. Leipzig, 1914, pp. 276-277.

(7) L'historien classique de l'architecture en Belgique, A.-G.-B. Schayes lui-même écrit : « ... mais l'architecture privée dans les villes ne commença à sortir de l'ornière où elle se traînait encore que vers les dernières années de ce [XVIIe] siècle ». *Op. cit.*, t. IV, p. 143.

(7bis) Depuis que ces lignes et la présente étude ont été écrites (décembre 1924, Mémoire remis à l'Académie royale de Belgique le 31 mai 1925), deux ou trois travaux ont paru, où notre architecture du XVIIe siècle est appréciée avec équité et sagacité. Ce sont ceux de MM. P. Parent (un Français) et Plantenga (un Hollandais). (Cf. Bibliographie.)

(8) P. JASPAR, *Le Document photographique*. (Conférence faite à Liége, le 24 mars 1916.)

CHAPITRE II

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, la physionomie générale des villes belges reste *gothique*.

Tournai en 1647 (1), Anvers en 1658 (2), Gand en 1666 (3), et, à plus forte raison, des cités alors déchues, — comme Bruges (4), Ypres (5) ou Malines (6), — ou des centres urbains de second ordre — comme Louvain (7), Saint-Nicolas (8) ou Huy (9) — n'avaient guère changé depuis le XVe siècle (10). On n'y voyait encore aucun *tracé* d'ensemble: autour de



Bruxelles. — La Place du Sablon vers 1630.
(Cliché du T. C. B.)

places plus ou moins vastes et régulières s'étendait un lacis de rues et de ruelles tortueuses, où s'alignaient, avec des rentrants et des ressauts, des maisons généralement étroites et hautes. Beaucoup de ces maisons étaient encore en bois; les fenêtres principales étaient pourvues de croisillons, les portes étaient relativement petites et ordinairement cintrées.

Bruxelles même, résidence de la Cour, qui vit s'ériger au XVIIe siècle de nombreux hôtels seigneuriaux (11) et fut dotée d'embellissements importants (12), ignora, pendant la Renaissance, toute tentative d'urbanisme: la reconstruction de la Grand'Place, après le bombardement de 1695, fut encore abandonnée aux initiatives individuelles (12*bis*).

Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que pénétra aux Pays-Bas la conception des grands ensembles architecturaux copiés sur le Louis XIII et le Louis XIV français (13).

En outre, on ne voit nulle part, dans nos villes du XVIe ou du

XVII[e] siècle, ces somptueux portiques à l'italienne, ces terrasses, ces galeries, ces coupoles que nous montrent, dans leurs fonds de tableaux, nos peintres romanisants de l'époque ([14]).

Il est évident que l'aversion des hommes de la Renaissance pour l'architecture du moyen âge ne fut ni aussi générale, ni aussi brusque qu'on ne l'a dit ([15]). (Le XIX[e] siècle, qui a découvert l'antipathie des races, semble avoir aussi inventé l'antipathie des styles.)

En fait, on ne trouve chez nous, ni au XVI[e] ni au XVII[e] siècle, aucun exemple de cet *italianisme* intransigeant qui poussa les architectes des XVIII[e] et XIX[e] siècles à maquiller les vieilles cathédrales ([16]), ou à affubler de portiques à colonnes et frontons d'anciennes et modestes demeures ([17]).

Si, dès 1622, le romaniste fougueux qu'était *P.-P. Rubens* pouvait se réjouir de voir « vieillir et disparaître peu à peu le style d'architecture que l'on nomme barbare ou gothique » ([18]), les constructeurs continuèrent, bien après lui, à appliquer les principes du moyen âge ([19]).

En dépit des suggestions rubéniennes, la conception fondamentale



Tournai. — La Grand'Place au XVII[e] siècle.

(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

de notre architecture reste gothique jusque fort avant dans le XVIIe siècle: l'effort de modernisation se porte sur la forme, non sur la structure, — et cela, en vertu d'une adaptation artistique ébauchée dès la fin du XVe siècle.

Et cette adaptation fut si lente, qu'en l'absence de millésime, de documents graphiques ou de décoration caractéristique, il est presque impossible de dater, à quelques lustres près, nos vieilles maisons de la Renaissance ([20]).



Gand. — Rue de Bruges.
Maisons des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

En revanche, d'une région à l'autre et presque de ville à ville, les particularités de plan, d'utilisation des matériaux et des techniques nuancent distinctement l'architecture domestique de nos provinces.

TRADITIONALISME ET RÉGIONALISME sont les caractères fondamentaux de notre architecture à l'époque de la Renaissance.

Loin d'être, comme on l'a trop dit, un pastiche de l'architecture italienne ([21]), la nôtre est le résultat d'une évolution artistique parallèle à celle des idées et des sentiments, — évolution qui, par des transitions douces, innombrables, presque insensibles, va du gothique bourguignon au style classique de Louis XIV.

La pénétration d'une esthétique architecturale nouvelle fut tardive et fragmentaire. Elle se manifesta d'abord dans certains milieux cosmopolites, — entourage de la Cour, haut négoce, artistes italianisants [22], — mais il fallut plus d'un siècle pour qu'elle fît sentir ses effets sur la généralité des bâtisses.

Dès le milieu du XVe siècle, il est vrai, l'esprit et les grâces de la *Renaissance* s'étaient introduits dans nos provinces, avec les mœurs fastueuses de la Cour de Bourgogne. Au début du XVIe siècle, la construc-



Malines. — Ancien Palais de Marguerite d'Autriche.
(Premier quart du XVIe siècle.)

tion du Palais de Marguerite d'Autriche, à Malines, donna le signal d'un nouvel essor architectural. Mais les guerres politiques et religieuses, avec les ravages qui s'ensuivirent, entravèrent cet essor: non seulement la construction subit, au lendemain de la Furie espagnole (1556), un arrêt presque complet, mais les ruines s'accumulèrent sur notre sol [23].

Lorsque la conclusion de la Trêve de Douze ans, succédant à quarante années de désordres, ramena nos constructeurs aux chantiers, ils se trouvèrent en face de nouveaux problèmes à résoudre: une bourgeoisie cultivée, avide de régularité, de tranquillité, de confort et désireuse de « paraître », réclamait une architecture conforme à ses besoins et à ses goûts. Mais les conditions climatériques restaient les mêmes qu'au moyen âge; les matériaux et les techniques dont disposaient nos maîtres d'œuvre étaient ceux que leur avait légués l'époque gothique.

Ces deux courants opposés — envahissement de l'esthétique et des

idées modernes et persistance des traditions locales et médiévales — ne cessèrent d'agir et de réagir sur notre architecture au cours des XVIe et XVIIe siècles. Dans cette dualité de tendances, nos constructeurs eurent la sagesse de rester fidèles à la structure traditionnelle, tout en essayant de l'adapter aux exigences de leur temps, en y greffant peu à peu des éléments nouveaux.

Ce faisant, ils créèrent une architecture d'un caractère vigoureux et



Anvers. — Cour de l'Hôtel Plantin.
(Bâtiments du XVIIe siècle.)
(Cliché du T. C. B.)

logique, non dépourvue de charme, qui trouva son expression la plus typique dans la demeure bourgeoise du temps des Archiducs. Elle a survécu jusqu'à nos jours, en quelques exemplaires particulièrement attachants, tels la cour de l'Hôtel Plantin, à Anvers, le petit Château Walbourg, à Saint-Nicolas, la Maison de Montaigu, dite « des Archiducs », la « Maison des Trente-six Ménages », à Huy, et, la plus belle de toutes peut-être, la Maison Curtius, à Liége (aurore du XVIIe siècle).

Notons, toutefois, que ces demeures, si importantes soient-elles pour l'histoire de notre architecture privée, ne constituent que des exemplaires de choix. La masse des logis urbains, — ceux des manants, artisans et boutiquiers, — soumis aux rudes lois de la nécessité et de la parcimonie, ne bénéficièrent que dans une très faible mesure des apports de la Renaissance. Ce qui modifia, au cours des XVIe et XVIIe siècles, la physionomie de ces logis, ce fut moins l'esprit nouveau que les édits des magistrats condamnant successivement les couvertures de chaume, les murs de torchis, la construction en charpente et les pignons caduques.

NOTES DU CHAPITRE II

(1) Cf. *La Grand'Place en 1647*, dessin anonyme, conservé au Musée communal de Tournai.

(2) Cf. tableau de 1658, par J.-B. Bonneroy. Musée des Beaux-Arts, Anvers, n° 786.

(3) Cf. tableau de Du Chastel : *Inauguration de Charles II en 1666*, Musée des Beaux-Arts, Gand.

(4) Cf. *La Grand'Place au XVIIe siècle*, tableau d'auteur inconnu, Bruges, Musée des Hospices. — *Idem*, Musée Gruuthuuse.

(5) Cf. *La Grand'Place en 1774*, tableau du Musée d'Ypres (détruit), reproduit par H. Hymans. (*Bruges et Ypres*, *op. cit.*, p. 83.)

(6) Cf. *Malines*. Tableau de 1660, d'auteur inconnu, conservé en l'église SS. Pierre-et-Paul.

(7) Cf. *Le Vieux Marché en 1660*, tableau du Musée communal.

(8) Cf. *La Grand'Place en 1760*, Musée de Saint-Nicolas.

(9) Cf. *Vue de la ville en 1700*, d'après un tableau de Juppin, reproduit dans les *Annales du Cercle hutois des Sciences et des Beaux-Arts*, 1910.

(10) La physionomie de Bruges au XVIIe siècle était encore telle que nous la montrent les miniaturistes de l'école bourguignonne — par exemple, dans le *Froissart de Breslau*, dans le *Bréviaire Grimani* (avant 1530) et dans un *Livre d'Heures de Munich* (lat. 26338, f° 11, V) reproduisant une vue du Marché au Vin de Bruges.

(11) Notamment dans le quartier du Sablon, par exemple, l'Hôtel de Bornonville, dont un dessin de Remigio Cantagallina (Musée de Bruxelles), et un tableau de Snayers (conservé au même Musée) nous ont laissé des représentations très détaillées.

(12) C'est l'époque où l'on comble les marais et où l'on perce de nouvelles artères. Cf. G. DES MAREZ, *Traité d'Architecture*, p. 235.

(12bis) Néanmoins, une Ordonnance de 1697, visant à ne pas « laisser déformer la Grand'Place », enjoignait aux constructeurs de déposer un « modèle » du pignon qu'ils voulaient édifier. (Cf. chap. IV, note 3.)

(13) Tels que la place des Vosges, à Paris, la place Ducale, à Charleville, la ville de Richelieu, la résidence de Versailles.

(14) Voir, par exemple, au Musée de Bruxelles, pour le XVIe siècle : B. Van Orley, *Les Epreuves de Job*; pour le XVIIe siècle : Birot, *Le Grand Serment des Arbalétriers d'Anvers*. (Le décor architectural du tableau est attribué à Van Ehrenberg.)

(15) A.-G.-B. SCHAYES, *Histoire de l'Architecture en Belgique*, t. II, p. 372 : « ... Le torrent envahisseur entraîna le moyen âge tout entier... » — H. HYMANS, *Gand et Tournai*, p. 26 : « Brusquement, sans avertissement en quelque sorte, l'italianisme le plus absolu oppose sa symétrie froide aux flamboyements du gothique expirant. » — H. ROUSSEAU, *Trésor de l'Art belge au XVIIe siècle*, p. 3 : « L'empressement à délaisser le style gothique... sans aucun souci d'harmonie... »

(16) La cathédrale de Tournai, notamment, fut, à la fin du XVIIIe siècle, remise au goût du jour par un architecte italien. Les nefs furent entièrement recou-

vertes de stûc. (*Bulletin de la Société d'Histoire et Littérature de Tournai*, XIII, 306.)

(17) Par exemple, à Gand, la maison située à l'angle de la place d'Armes et de la rue du Marais (*La Concorde*) : probablement bâtie au XVIIe siècle, elle fut remaniée au XVIIIe et dotée, au début du XIXe, d'un portail à quatre colonnes doriques.

(18) MAX ROOSES et CHARLES RUELENS, *Codex Diplomaticus. Rubenianus*, II, p. 424.

(19) On pourrait relever d'innombrables preuves de l'attachement des hommes de la Renaissance aux procédés architectoniques du moyen âge. Non seulement les constructeurs œuvrent dans l'esprit gothique : achèvement d'édifices (églises Sainte-Waudru, à Mons, Saint-Barthélemy, à Grammont, église des Jésuites, à Gand) ou restaurations (beffroi de Bruges, cathédrale d'Anvers, église d'Akkergem, Gand), mais encore les souverains et les particuliers prennent soin de stipuler que le style ancien sera respecté. Dans un placard, imprimé à Gand en 1614, les Archiducs proclament qu'on ne pourra, sans raison majeure, « excéder ou changer la forme première ou ancienne » (église d'Akkergem). Dans un contrat de 1697, le propriétaire de la Maison du *Léopard*, à Bruxelles, dit expressément que cette maison sera reconstruite « au même model et forme » que sa voisine, c'est-à-dire avec un gable.

(20) Cette remarque, mise en évidence, par M. Soil de Moriamé, dans son ouvrage sur l'Habitation tournaisienne (*op. cit.*), s'applique à l'ensemble de notre architecture privée. Cela est si vrai que Bruges, dont la plupart des maisons sont d'époque Renaissance, passe, aux yeux de touristes insuffisamment avertis, pour une ville du moyen âge.

(21) Tout le volumineux mémoire d'A. SCHOY, *Histoire de l'Influence italienne sur l'Architecture des Pays-Bas*, Bruxelles, 1879, ne tend qu'à la démonstration de cette thèse. Celle-ci a été victorieusement combattue, en ce qui concerne notre architecture religieuse, par le P. J. Braun, S. J., *Die belgischen Jesuitenkirchen*. Fribourg-en-Brisgau, 1907. M. Plantenga, relevant à son tour les erreurs d'appréciation de Schoy, n'hésite pas à écrire : « Nous sommes persuadé que Schoy n'a pas étudié à fond le XVIIe siècle en vue de son pompeux traité ». (*L'Archit. relig.*, *op. cit.*, p. 187, note 2.)

(22) Le plus pur et, à vrai dire, l'unique exemple de « demeure à l'italienne » construite en Belgique au XVIe siècle est celui de la Maison Floris, à Anvers. L'Hôtel Granvelle, à Bruxelles, malgré ses colonnades et ses frontons, relevait au moins autant des traditions brabançonnes que de l'influence étrangère.

(23) Ces circonstances expliquent l'extrême rareté de nos édifices du XVIe siècle. A Bruxelles, par exemple, « il n'y a plus que deux constructions privées qui soient antérieures à l'époque espagnole : un fragment de l'Hôtel Ravenstein et l'Hôtel de Nassau, fortement remanié ». (G. DES MAREZ, *Traité d'Architecture*, *op. cit.*, p. 234, note.)

A Ypres, l'incendie de 1583, allumé au plus fort des luttes religieuses, détruisit la ville de fond en comble. A la suite de cette catastrophe, la plupart des maisons yproises durent être — comme de nos jours — entièrement reconstruites ou fortement restaurées.

A Liége, le bombardement de 1691 détruisit ou endommagea 1,500 maisons et des trésors artistiques incalculables.

CHAPITRE III

MATÉRIAUX ET TECHNIQUES

Le *traditionalisme* et le *régionalisme* des constructeurs belges de la Renaissance s'affirment, en premier lieu, dans le CHOIX des matériaux.

Si, du XVe au XVIIIe siècle, dans une même ville, dans une même province, les formes évoluent nettement, quoique lentement, les matériaux, eux, ne changent pas : ils sont les mêmes sous le règne des Archiducs que sous celui des ducs de Bourgogne, et cette circonstance a largement contribué à donner à nos vieilles cités leur physionomie propre ([1]).

D'autre part, la nature même des matériaux mis en œuvre n'a pas manqué d'exercer dans chaque région une influence considérable sur l'adoption, le maintien ou la transposition des formes ([2]).

Les circonstances locales — proximité des carrières ou des forêts, voisinage de gisements d'argile, de sable ou de plâtre — ont déterminé des ressources, développé des habiletés, favorisé des traditions techniques particulières.

De là, de province à province et de ville à ville, des différences de moyens dans la recherche d'un même idéal architectural; de là aussi, malgré l'emploi de matériaux similaires, des variantes régionales dans les formes architectoniques.

Pendant toute la Renaissance, ces différences séculaires subsistent et les habitudes techniques se perpétuent ([3]).

Alors, comme au moyen âge il faut distinguer, dans notre architecture domestique, au point de vue des matériaux et de leur mise en œuvre, quatre sortes d'édifices:

a) la construction ligneuse;
b) la construction lapidaire;
c) la construction de brique;
d) la construction en appareil mixte.

CONSTRUCTION LIGNEUSE

Le *bois*, particulièrement le bois de chêne, se trouvait en abondance dans notre pays. Aussi, de temps immémorial, et jusqu'à la fin du moyen âge, la construction ligneuse constituait-elle l'immense majorité des logis belges, tant urbains que ruraux.

A en juger par les documents graphiques (1), dans la plupart de nos



Malines. — Quai au Sel.



Durbuy. — XVIe siècle.

villes, les maisons des bourgeois et des artisans offraient encore, à l'époque de la Renaissance, de nombreuses façades de bois.

On reconnaît, parmi celles-ci, les deux *types* de la construcrion ligneuse: celle en charpente et celle en colombage.

Dans les deux cas, cette construction repose presque toujours sur un soubassement ou une plinthe en dur (moellons, pierres appareillées ou briques). Presque toujours aussi, les montants latéraux de la façade sont en pierre ou en brique, au moins pour les étages inférieurs.

Ces montants sont constitués par des jambes étrières présentant, aux étages, des saillies portées sur de gros corbeaux, lesquels sont souvent sculptés en forme de masque ou de marmouset.

La MAISON EN CHARPENTE exige de grandes quantités de bois et une main-d'œuvre spécialisée. C'est pourquoi cette architecture fut surtout pratiquée dans les régions de forêts et là où s'était développée la technique de la charpenterie, par exemple, à proximité des chantiers navals. Cette dernière circonstance explique, sans doute, pourquoi la construction ligneuse s'est le plus longtemps maintenue, chez nous, dans la région de la Flandre maritime et dans celle d'Anvers.

La façade en charpente est réalisée par l'empilement et l'entretoisement de pieux, poutres et madriers. Chaque étage est formé de pans de bois distincts, au-dessus desquels les poutres de l'étage suivant sont posées en surplomb, de sorte que la façade présente une succession d'encorbellements. Ceux-ci sont tantôt abrupts, tantôt soutenus, au droit des poteaux, soit par des goussets ou béquilles de bois, soit par des consoles, qui peuvent être moulurées ou sculptées ([5]).

Chaque étage comporte, dans une proportion variable, des pleins et des vides. Les pleins sont revêtus d'ais verticaux, dont l'extrémité libre laisse égouter l'eau de pluie; cette extrémité est parfois découpée en festons. Les vides constituent des claires-voies de baies à croisillons de bois. Dans certains cas, la claire-voie occupe les trois quarts de la hauteur de l'étage et presque toute sa largeur, les pleins étant réduits à de simples poteaux et potelets de bois séparant les lumières ([5bis]).

La façade en charpente se présente parfois sous corniche ([6]). Mais le plus souvent elle est abritée sous un *pignon* triangulaire à rampants

saillants. Ces rampants sont garnis d'un large rebord vertical, ordinairement découpé en forme de cintre, de trilobe ou de polylobe, parfois mouluré, voire richement sculpté (7). Le faîte du gable est assujetti par une cheville ou poinçon, plus ou moins artistement taillé, surmonté d'un épi de plomb ou de fer forgé et muni, à sa base, d'un crampon ou anneau de suspension (pour y adapter une poulie) (8).



Bruges. — Rue de l'Équerre.



Gand. — Façade postérieure, sur la Lièvе.

La CONSTRUCTION EN COLOMBAGE, pratiquée en Belgique dès l'époque romane, fut d'un emploi général au moyen âge et se maintint, avec quelques variantes, à travers toute la Renaissance. Moins coûteuse que celle en charpente ou en brique, elle est une sorte de compromis entre ces deux modes de bâtir.

Dans la façade en colombage, la charpente est réduite à une membrure rigide — poteaux, poutres, traverses et potelets — délimitant les claires-voies de baies et les panneaux de remplissage.

Dans le Luxembourg et le Pays de Liége, les pans de bois sont très souvent étrésillonnés par des traverses obliques ou « poussards ». Ce dispositif est rare en Limbourg, en Flandre et en Brabant (9).

Les *poteaux* de la membrure ligneuse montaient ordinairement de fond, rayant toute la hauteur du parement de bandes verticales continues. [C'est ce dispositif qui a donné lieu plus tard, croit-on, à la décoration en bandes perpendiculaires saillantes, de maçonnerie ou de stuc, qui caractérise une phase de l'architecture brabançonne (10).]

Mais les constructeurs de la Renaissance ont appliqué aussi aux façades en colombage la technique des encorbellements propre à la maison en charpente (11); le surplomb des étages est alors racheté de la même manière que dans le parement tout en bois.

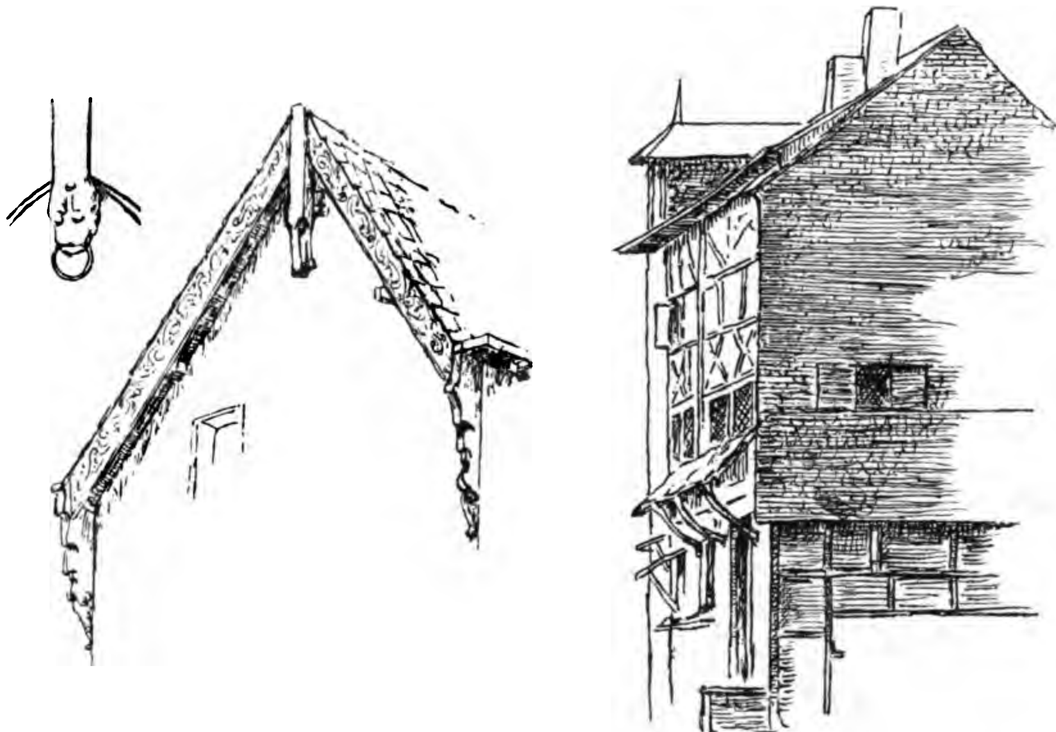
Quant aux poutres horizontales limitant la claire-voie, elles se prolongent ordinairement d'un bout à l'autre de la façade; souvent même, la porte d'entrée et les fenêtres du rez-de-chaussée sont abritées sous un linteau unique constitué par une seule et même poutre (12). Cette poutre-linteau est parfois protégée par un cordon larmier rayant toute la façade; parfois, par de petits larmiers isolés, en pierre, ou plus souvent en brique, surmontant chaque baie; ces larmiers sont de forme cintrée ou droite ou brisée (faisant légèrement retour aux angles).

Les linteaux ou les larmiers peuvent être soulagés par de véritables arcs de décharge, en briques avec remplissage de maçonnerie légère (par exemple, des briques posées de champ — dispositif autrefois fréquent à Ypres).

En outre, certaines façades en colombage présentent des cordons d'arasement, en pierre ou en briques (13).

Quand le *pignon* faisait « visage sur rue », il s'inspirait, pour les formes et la technique, de celui de la façade en charpente. Toutefois, le parement en colombage se présentait plus fréquemment sous une *corniche* à gros modillons.

Au moyen âge, les panneaux étaient hourdés avec les matériaux de la région: blocaille dans les pays de carrière, pisé ou torchis là où man-



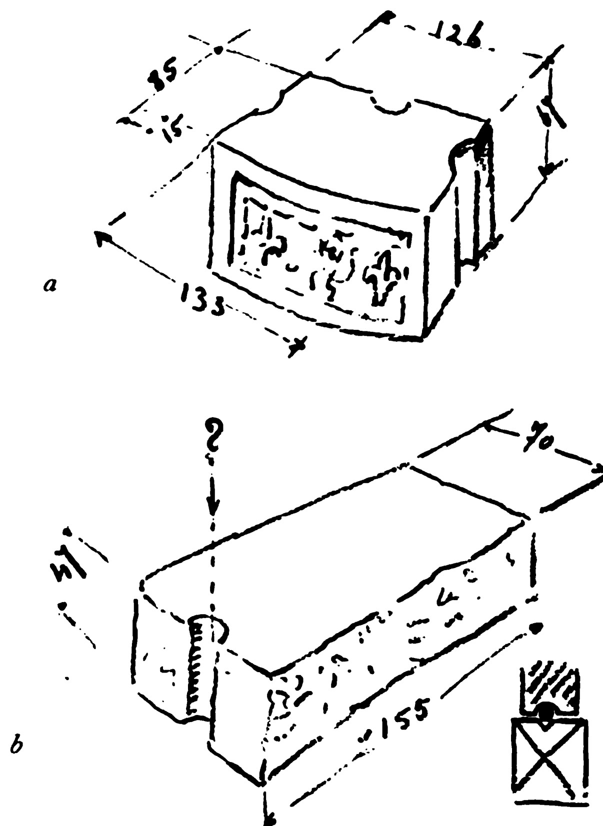
Poinçon. (Détail de la figure 2, p. 17.)
Pignon, rue Basse-Sauvenière, à Liége.

Spa. — La Place du Marché au XII[e] siècle.
(D'après van Everdingen.)

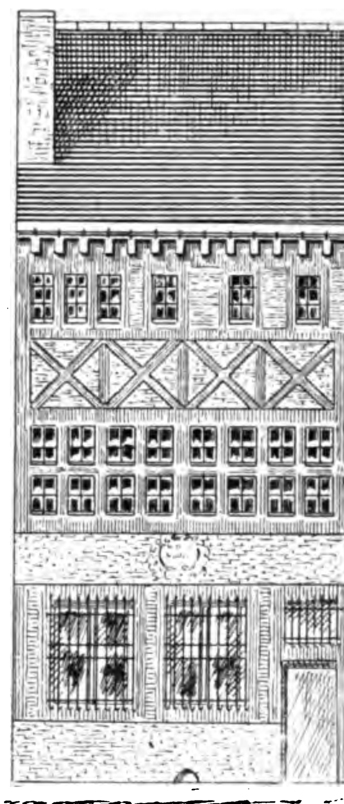
quait la pierre. Le *hourdis* était parfois apparent, mais, dans les villes, il était le plus souvent protégé par un revêtement de mortier, de plâtre, d'ardoises ou d'étroites planchettes, juxtaposées en feuillets verticaux ou horizontaux — ce dernier dispositif a prévalu en Wallonie.

Au XVI[e] siècle, à la suite d'ordonnances édilitaires prohibitives, on n'utilisa plus guère, dans les constructions urbaines, que le colombage à *panneaux de briques*, rangées en assises régulières. Souvent, pour caler plus solidement la maçonnerie dans le cadre de bois, les briques étaient disposées en feuille de fougère ou en épi, soit sur toute la hauteur du pan-

neau, soit seulement dans les assises supérieures. En outre, à Liége, les briques bordant le cadre étaient creusées d'une rainure dans laquelle on passait une baguette que l'on clouait au montant de bois, afin de lier étroitement la membrure et l'appareil de remplissage ([14]).



Briques liégeoises à rainures.
a) Pour fond de cheminée; b) Pour cloison.
(Clichés de M. P. Jaspar.)



Liége. — Maison Grétry.
(Cliché du T. C. B.)

Dans la construction mixte du XVII[e] siècle, on voit fréquemment les poutres de bois limitées au seul encadrement des baies, tout le reste du parement étant en brique. Parfois, c'est le rez-de-chaussée seul qui est en charpente. Encore un pas: les cadres de bois subsistent, mais ils sont revêtus de briques destinées à en raidir les montants; en même temps, ou à peu près, la pierre remplace le bois dans les seuils, les meneaux, les croisillons des fenêtres. La technique du colombage a cédé devant celle de

la maçonnerie appareillée en dur, mais, pendant un siècle et davantage, le schéma de la façade ligneuse survivra dans la maison de brique et pierre (15).

La construction en colombage se présente donc comme une architecture de transition, s'éloignant, par des étapes successives, de l'art du charpentier, pour se rapprocher de celui du maçon et du tailleur de pierre.



Verviers. — Rue de Heuzy.
(Cliché du T. C. B.)

Au cours du XVIe siècle, à la suite des vastes incendies provoqués par les guerres civiles, il fut interdit, dans la plupart des grandes agglomérations, « d'édifier de bois devantures et pignons de devant et derrière ». Cette interdiction fut prononcée à Anvers dès 1546, à Lille en 1566, à Tournai en 1572 (16). En outre, dès cette époque, les magistrats saisirent toutes les occasions de faire abattre les pignons de bois (16bis).

Pourtant, en pratique, des tempéraments et des restrictions furent maintes fois apportés à la sévérité des ordonnances en la matière, — soit que les circonstances économiques aient commandé la tolérance et la parcimonie, soit que les gouvernants aient désiré ménager les coutumes et traditions locales, surtout dans les quartiers modestes et la banlieue ([17]).

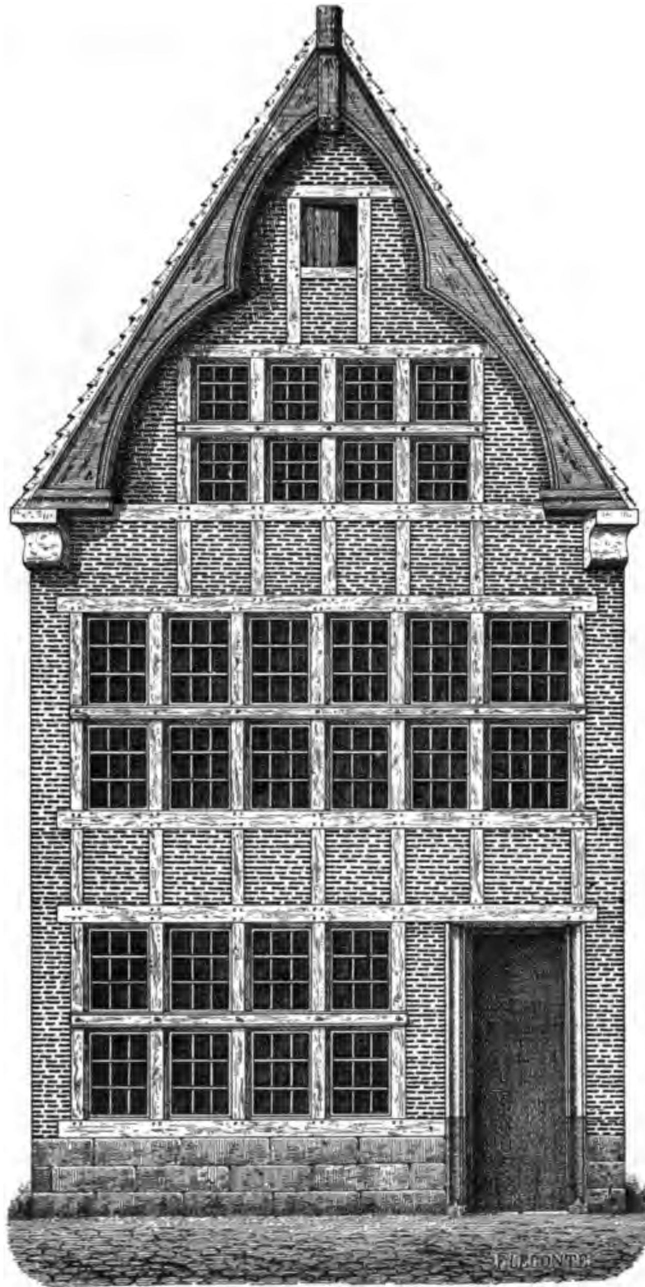
En conséquence, la construction ligneuse ne disparut pas tout à fait de nos cités, mais elle évolua vers un type où la brique et la pierre



Tournai. — Impasse De Wasmes (démolie).

(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

tinrent de plus en plus de place; par ce compromis, se transposèrent et se perpétuèrent tout naturellement, dans la maçonnerie en dur, des formes issues de la technique du bois. C'est ainsi que la façade aux étages encorbellés sur des arcs, si fréquente chez nous au XVII[e] siècle ([18]), est vraisemblablement issue de la maison en charpente aux poutres en surplomb; c'est également à cette maison qu'il faut faire remonter, semble-t-il, la décoration trilobée, en briques moulurées, de certains pignons flamands en maçon-



Tournai. — Rue Saint-Martin, 24.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

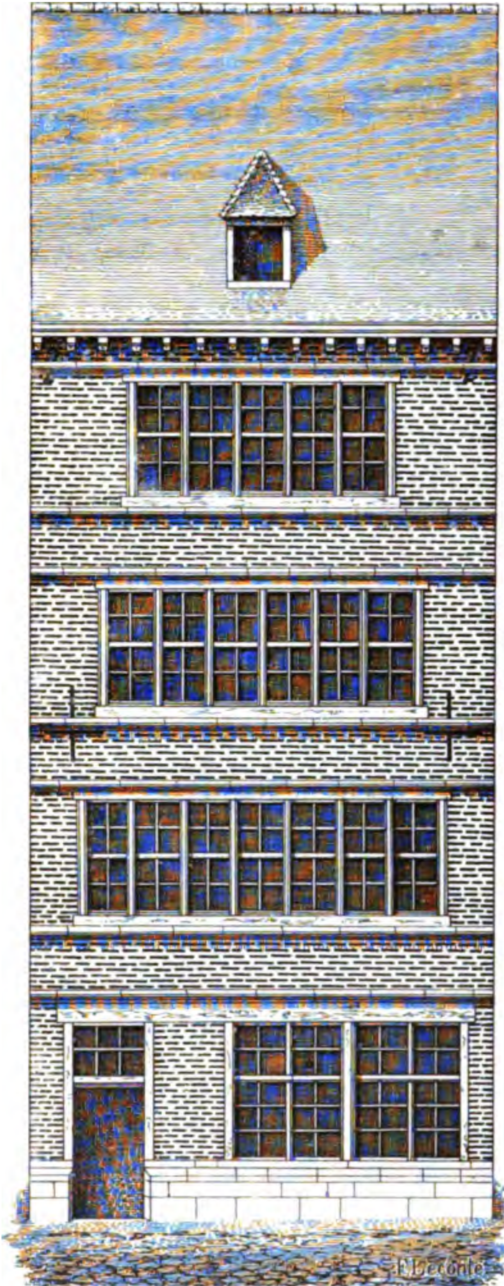
nerie, par exemple, celui de l'Hôtel 't Sestig, à Louvain, celui de l'Hôtel Gruuthuuse, à Bruges, celui d'une maison d'Anvers (Vieux-Marché-au-Blé) (18*bis*).



Anvers. — Vieux-Marché-au-Blé, 26.

(Cliché « L'Emulation ».)

Dans nos provinces, pendant longtemps, la construction en pans de bois hourdés resta, par excellence, celle des habitations modestes et des quartiers excentriques. Pendant longtemps aussi, notamment à Liége, à



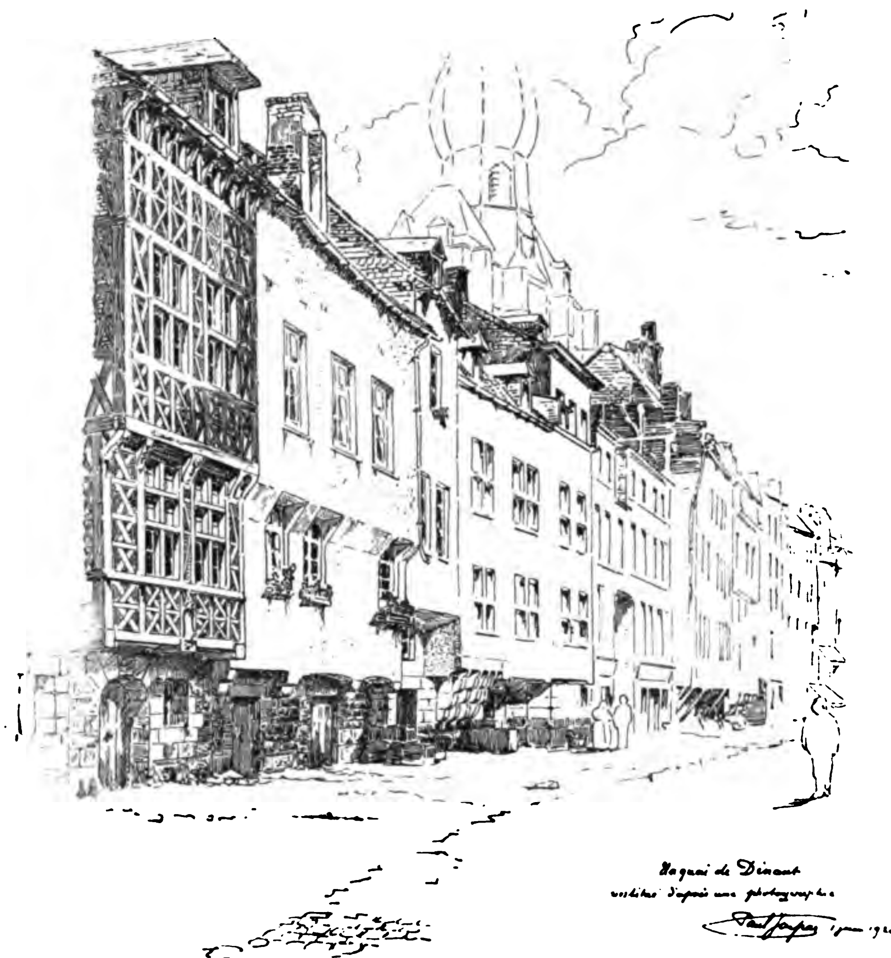
Tournai. — Rue de Paris.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)



(Cliché de M. P. Jaspar.)

Tournai et même à Bruxelles, on a continué à l'appliquer aux façades latérales ou postérieures et parfois aux étages supérieurs, aux pignons, aux lucarnes faîtières des façades de pierre et de brique.

En certaines régions, dans les Fagnes, en Ardenne, en Campine,



Dinant en 1914. (*Cliché de M. P. Jaspar.*)

la petite construction urbaine et rurale a continué de pratiquer le colombage jusqu'à nos jours. Certaines localités — Stavelot, par exemple — devaient, naguère encore, à cet usage leur physionomie originale.

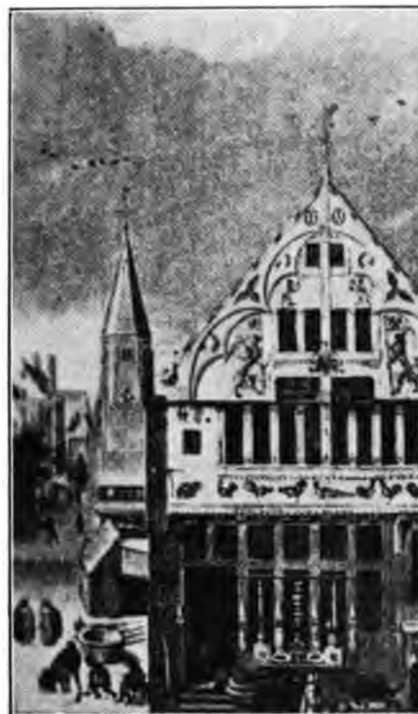
*
* *

La maison en colombage offrait, en effet, comme celle en charpente, un *caractère pittoresque,* résultant autant des formes architecturales elles-

mêmes que de l'ornementation. L'encorbellement des étages, le ressaut du pignon et celui des multiples auvents abritant les baies [19] provoquaient de larges zones d'ombre, s'opposant vigoureusement aux zones de claires-voies, tandis que les découpures des rampants, les dentelures des ais ver-



Malines. — Rue Sainte-Catherine.



La Maison du « Coq » à Bruges, 1542.
(D'après un tableau de P. Pourbus.)

ticaux, les profils sinueux des consoles créaient un jeu de lignes aussi varié que gracieux [20].

Les tableaux et les comptes de l'époque prouvent que les constructeurs de la Renaissance se plaisaient à décorer avec profusion les maisons en charpente ou en colombage.

Des sculpteurs ornaient de mascarons, de fleurons, de bouquets, les têtes de poutres, les aisseliers, les pointes des lobes aux rampants des pignons; ils animaient de bas-reliefs historiés les linteaux des baies ou le champ des gables; ils dressaient des statuettes contre les pieds-droits, les trumeaux ou les mauclairs.

Des peintres — et non des moindres — étaient chargés d'enrichir toutes les parties de l'édifice d'une abondante polychromie, soit « à l'hoile », soit « à la destrempe », dans une harmonieuse combinaison de « fin vert », de vermillon, d'azur et d'or. Les baies étaient garnies de vitres aux reflets changeants ou de vitraux multicolores.

Le plus curieux et le plus authentique exemple de maison en charpente, élevée au XVIe siècle, nous est fourni par un tableau du Musée communal de Bruges ([21]). Cette maison, qui porte l'enseigne du *Coq* et la date de 1542, est encore de physionomie toute médiévale, par son pignon de bois trilobé et ses claires-voies à nombreuses lumières, séparées par des potelets de bois. Mais les peintures qui la décorent sont bien dans l'esprit de la Renaissance: médaillons, armoiries et devise de Charles-Quint, frise de coqs affrontés, emblème d'un phénix plongeant dans le feu, etc.; toute cette décoration est d'une vivacité de coloris, d'une finesse de goût vraiment remarquables.

Quoique dépouillées de leurs vitraux et de leurs peintures, les rares façades en charpente qui ont subsisté de-ci de-là, en Belgique, jusqu'à nos jours, constituent d'inestimables documents d'histoire architecturale. La plupart semblent dater de la première moitié du XVIe siècle. Telles sont, notamment, la Maison des « Duivels », à Malines (quai aux Avoines); celle du quai au Sel, également à Malines; celle de la rue de l'Equerre et celle de la rue Cour de Gand, à Bruges; celle de la rue de Lille, à Ypres (presque entièrement reconstruite après la guerre); celle du Pont de la Décollation, à Gand, et celles de la rue des Foulons, à Liége.

Jusqu'à la fin du siècle dernier, Anvers avait conservé quelques belles maisons en charpente (place Sainte-Walburge, rue de la Prison, Pont aux Anguilles), ainsi qu'en attestent les dessins de Van Ysendyck; la dernière survivante du type est celle de la rue de la Chaise (XVIe siècle).

Tournai comptait encore, au XIXe siècle, de nombreuses constructions ligneuses, comme le montre une vue de la rue de Pont, reproduite par Bozières (*op. cit.*). On pouvait voir encore, dans la même ville, vers 1890, deux beaux pignons en charpente, rue des Jésuites ([22]). Ces maisons, comme la plupart de celles du même genre, présentaient un soubassement en « dur », qui comportait ici toute la hauteur du rez-de-chaussée.



Ypres. — Rue de Lille. (Etat ancien.)



Anvers. — Place Sainte-Walburge (disparue). (D'après Van Ysendyk.)

Elles avaient des pignons trilobés, largement proéminents, portés sur des consoles de pierre profilées avec art. C'étaient de magnifiques exemples de la conscience et du savoir-faire que mettaient au service des plus modestes bâtisses nos maîtres d'œuvre de jadis.

Construction en dur

Dès le milieu du XVIe siècle la fréquence et l'étendue des incendies résultant des troubles politiques firent abandonner progressivement la construction ligneuse au profit de la maçonnerie pleine.

La construction en dur comporte trois *types* de maçonnerie :

celle en brique,
celle en pierre,
celle en appareil mixte.

La BRIQUE a joué un rôle essentiel dans toute notre architecture domestique des XVIe et XVIIe siècles.

L'emploi en remontait à l'époque romaine, mais, sauf en Flandre maritime et en Campine, le moyen âge avait presque complètement délaissé cet emploi. Diverses causes le remirent en faveur à la fin de l'époque gothique : épuisement de nombreuses carrières, interdiction de construire en pans de bois et torchis, recherche d'une architecture expressive et colorée.

L'existence presque générale de dépôts limoneux, dans toutes nos provinces, permit à la technique nouvelle de se répandre et de s'intensifier, tant au pays de Liége qu'en Hainaut ou en Brabant.

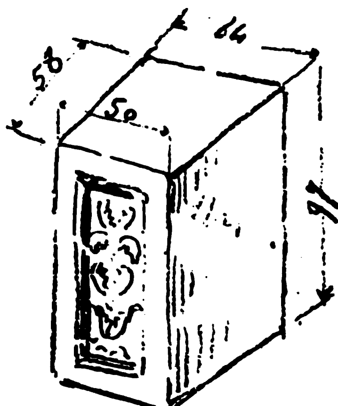
Mais la différence des argiles et des procédés de cuisson engendra de nombreuses *variétés* de briques, tant au point de vue de la texture que de la couleur. C'est ainsi que les briques de la Flandre maritime, exemptes de terre ferrugineuse et souvent simplement séchées au soleil, présentaient une coloration jaune ou rose clair; c'est ainsi, également, que les briques du Brabant, faites d'une argile magnifiquement ocrée et cuites au bois, se coloraient d'un rouge ardent, tandis que celles du pays de Liége ou d'ailleurs, cuites au charbon (de terre ou de bois), présentaient des rouges plus ternes. Pour intensifier les colorations de ces dernières on les recouvrait parfois d'un badigeon rouge: il en subsiste des traces à certaines vieilles façades de Liége, de Gand, de Bruges ([23]).

Les dimensions des briques varièrent aussi, suivant les localités et les époques; en général, celles de la dernière période gothique étaient grandes (30 × 14 × 7 cm. environ); celles de la Renaissance furent réduites à peu près aux dimensions de nos briques actuelles ([24]).

Les briques façonnées — modelées, retaillées, émaillées — étaient d'usage courant; le moulage requérait une terre solide, bien cuite, tandis que la taille s'exerçait de préférence sur des briques de texture tendre et douce. Bruges ([25]) et Liége ([26]) semblent avoir produit les plus belles briques



Frottis 1/2 grandeur.





Brique de corniche.



Briques de foyer. Frottis 1/2 grandeur.





Briques moulées spéciales au Pays de Liége.

(Clichés de M. P. Jaspar.)

façonnées (dont certaines aussi ornées d'armoiries ou d'attributs symboliques) et même les avoir exportées au loin. Les briques émaillées, recouvertes d'un enduit coloré (vert, jaune, rouge), étaient disposées en frises ou en motifs géométriques isolés ([27]). (Cf. Chap. VIII, note 23.)



La vision de saint Hubert.



Briques de foyer provenant de Visé et du Château d'Olne.
(Clichés de M. P. Jaspar.)

Elles jouaient aussi un grand rôle dans la décoration intérieure, notamment comme revêtement des foyers. (Cf. Chap. IX.)

Dans certaines régions, notamment en Flandre maritime, la brique fut utilisée comme succédané de la pierre dans tous ses emplois : soubasse-

ments, supports, meneaux et croisillons, seuils des baies, rampants des pignons, pinacles, acrotères.

Toutefois, la plupart des constructeurs ont, dans l'appareil mixte, réservé à la pierre un rôle de structure essentiel.



Furnes. — La « Noble Rose » (1572). (Façade entièrement en briques.)

La nature du matériau a influencé non seulement les techniques et les formes architecturales, mais aussi le caractère général du style. En pays flamand, l'usage immémorial de la brique avait développé un type spécial d'architecture, de proportions élancées, de dessin délicat, mais dépourvue de grand relief. Lorsque l'usage de la brique se généralisa, ce type d'architecture essaima dans les provinces voisines et s'y combina aux types locaux.



(Dessin et cliché de M. P. Jaspar.)

*
* *

Les matériaux pierreux interviennent dans la construction sous quatre aspects différents :

1° en moellons plus ou moins appareillés, pour les soubassements et pour les maçonneries grossières;

2° en éclats, pour le blocage;

3° en blocs soigneusement appareillés, pour les parements;

4° en blocs taillés ou sculptés, pour les parties décoratives.

La PIERRE fut d'un emploi général à l'époque de la Renaissance. Mais la nature et la qualité du grain, les dimensions et le nombre des éléments lapidaires ont engendré de profondes différenciations de technique et de style.

Pour éviter les difficultés et les lenteurs résultant du transport, les constructeurs de la Renaissance ont recouru, autant que possible, aux matériaux du voisinage, ou à ceux que l'on pouvait amener par voie fluviale; aussi les produits des différentes carrières ont-ils été employés dans des rayons assez limités.

Il en fut ainsi, notamment, pour les *calcaires mosans,* dans leurs multiples variétés, ainsi que pour les calcaires durs de l'Entre-Sambre-et-Meuse, du Namurois et du Luxembourg. Les uns et les autres ont surtout servi à construire les édifices de la région; grâce à l'excellence de traditions d'appareillage et de taille, jalousement conservées, il s'est développé là une architecture vigoureuse et expressive, exempte de rudesse comme de surcharge ornementale ([28]).

De même, le *calcaire de Tournai,* compact et très dur, ne se prêtant guère aux recherches décoratives, a suscité un style régional nettement particularisé, dont la logique de structure, la beauté et la franchise de l'appareil font principalement les frais. A l'époque de la Renaissance, le calcaire du Tournaisis ne fut plus utilisé, en dehors de la région, que dans des parties de l'édifice requérant une solidité massive: soubassements, seuils, linteaux, parfois pieds-droits, meneaux et traverses. Dans tous les autres emplois, les constructeurs flamands et brabançons lui préférèrent le petit granit d'Écaussines ([29]).



Anvers. — Angle du Marché-au-Lait.

(Cliché « L'Emulation ».)

Le calcaire carbonifère, de nuance grisâtre, connu sous le nom de *petit granit d'Écaussines*, d'un grain plus fin que le calcaire de Tournai, se prête mieux que celui-ci au travail du ciseau et au polissage, mais il ne permet cependant aucune délicatesse de détail. D'autre part, la nécessité d'une main-d'œuvre spécialisée pour l'appareillage et la sculpture de cette pierre obligeait à la faire travailler à proximité des carrières et limitait, pour ainsi dire, son emploi aux provinces voisines. Le petit granit d'Écaussines fut surtout recherché en Flandre orientale et en Brabant méridional. A Anvers, on ne l'utilisa que dans des édifices d'apparat, notamment pour la Maison de Jordaens, où il se trouve associé au grès brabançon ([30]). En Westflandre, il constitue aussi un matériau de luxe ([30bis]).

Les *grès* exploités en Belgique aux XVIe et XVIIe siècles présentaient de grandes différences de texture et, conséquemment, d'emploi. C'est ainsi que le grès dur, extrait des collines de l'Ouest et du Sud de la *West-Flandre*: mont Kemmel, mont des Cats, mont Cassel, impropre, par sa dureté même, au travail du ciseau, ne fut employé dans l'architecture domestique que dans le voisinage des gisements et seulement pour des usages restreints : soubassements, seuils de porte, corbeaux.

Les *grès brabançons et flandriens*, dits « pierre de sable », grâce à la facilité de leur extraction et à leur abondance, furent employés avec prodigalité dans la construction domestique de la Renaissance, en association avec les matériaux les plus divers (brique, bois, pierre calcaire), mais, le plus souvent, à proximité des gisements ([31]). Ces grès, formés par l'agglutination de grains de sable autour d'un ciment calcareux, étaient de textures, de couleurs et de qualités très diverses, au point qu'un même gisement fournissait parfois des variétés fort différentes ([32]).

Les grès ferrugineux, ocrés, dits grès « diestiens », les grès jaunâtres dits « lédiens », la pierre blanche de Baelegem étaient parmi les plus appréciés. A la fois solides et tendres, se prêtant à une délicatesse relative de modelé, on les utilisait en même temps pour constituer les assises des parements et pour réaliser l'ornementation sculptée.

La pierre blanche dite « de Gobertange », particulièrement solide,

tint une grande place dans la construction bruxelloise et anversoise, sous forme de plinthes, chaînages d'angle, etc.

Par la petitesse relative de leurs éléments, les grès flandriens et brabançons ont engendré un type d'architecture aux reliefs abondamment fouillés, aux lignes fines et gracieuses, à la silhouette mouvementée.



Theux. — Maison Delhez. (XVII[e] siècle.)
(Façade en moellons et pierre appareillée.)



Liége. — Rue Chéravoie. (XVI[e] siècle.)
(Façade principale en pierre, façade latérale en briques.)

Le *tuffeau de Maestricht,* extrait des carrières de Saint-Pierre et environs, fut employé dans la région mosane et principalement à l'Est du Limbourg, dès l'époque romaine. La Renaissance continua de s'en servir pour remplacer, dans ses divers usages, le grès brabançon. Toutefois la qualité trop tendre du tuffeau et son peu de solidité lui ont fait préférer souvent d'autres matériaux, notamment la pierre de Lorraine.

Cette *pierre de Lorraine,* analogue par ses qualités au grès brabançon, fut abondamment employée dans le Luxembourg et dans la région mosane ([83]).

A des fins décoratives, on utilisa aussi dans nos provinces, et jusqu'à Bruges et Anvers, les pierres tendres de provenance française : Lezenne, Avesnes-le-Sec, Marquise.

La *pierre crétacée* de Bray fut principalement employée dans la région de Mons, en association avec la brique.

Dans certaines régions de Wallonie, une tradition qui remonte à l'époque romane a maintenu, à travers toute la Renaissance, l'emploi d'un *appareil mixte tout en pierre* : moellons pour le gros œuvre, blocs appareillés pour la membrure. Dans cette architecture lapidaire, la coupe savante des pierres suffit, en dehors de tout élément pittoresque, à imprimer à l'édifice un cachet de robustesse et de noble élégance. C'est le cas de nombreuses maisons de Liége, Verviers, Namur, Huy, etc.

Au surplus, l'agrément de la couleur ne leur manque pas: la grande diversité de ton des grès mosans, qui va du jaune clair au gris verdâtre, bleuâtre ou rougeâtre, n'est pas le moindre charme des édifices de cette région.

En outre, le calcaire gris de Liége, qui, employé en délit, se désagrège plus ou moins sous l'action prolongée des intempéries, se couvre, avec le temps, d'une patine blanchâtre aux reflets savoureux.

Certains calcaires mosans ont été de tout temps recherchés pour leur dureté et leur éclat marmoréen. Telle était la pierre dite *Casteen* ([34]), qui fut notamment employée, en 1570, pour la Maison Porquin, à Liége. Tels étaient aussi les calcaires rougeâtres de Namur, de Dinant, de Rochefort ([34bis]), que la Renaissance utilisa comme succédanés des marbres italiens.

Le MARBRE était d'un emploi exceptionnel en Belgique avant le XVIe siècle. Mais à partir de cette époque, on en importa de grandes quantités, surtout d'Italie, par le port d'Anvers. Toutefois, l'usage du marbre resta principalement limité à l'ornementation et il n'intervint point dans la structure des habitations. L'emploi décoratif du marbre ne commença à se vulgariser, dans l'architecture privée, qu'à l'époque de Louis XIV.

Mais si l'importation de ce matériau étranger ne modifia pas sensiblement la structure de l'édifice, il ne manqua pourtant point d'en influencer l'aspect. La technique de l'appareillage et de la pose des pierres se perfectionna, ou tout au moins se modifia, dans le sens de la recherche et de la préciosité. On s'efforça de tailler avec art les claveaux et les impostes; on chercha à dissimuler sous des chambranles et des pilastres les liaisons en harpe ou en besace des assises; on orna d'encadrements somptueux



Liége. — Maison Porquin (avant la démolition).
(Dessin de M. P. Jaspar.)

les baies et les portails. La fausse structure se substitua, dès lors, en maintes circonstances, à la structure réelle, et le placage dissimula l'ossature de l'édifice ([35]).

Hâtons-nous de dire, pourtant, que cette transformation ne fut ni rapide ni générale et qu'elle n'affecta point, dans l'ensemble, l'architecture domestique de nos provinces. Ce n'est qu'aux approches du XVIIIe siècle que la maçonnerie d'assemblage se substitua de plus en plus à la maçonnerie d'appareil et que fut définitivement accomplie l'évolution de l'art gothique vers le classique.

Le perfectionnement des techniques et l'extension des relations éco-



Bruxelles. — Grand'Place. Maisons de « L'Arbre d'Or » et du « Cygne » (1698).
(Cliché Nouvelle Société d'Editions.)

nomiques, permettant le transport des matériaux à grande distance, devaient fatalement contribuer, dans une large mesure, à faire disparaître de l'architecture moderne les caractères régionaux. Mais au XVIe et jusque vers la fin du XVIIe siècle, ces causes n'agissent encore que faiblement et servent l'originalité du style plutôt qu'elles n'y nuisent.

APPAREIL MIXTE

Dès la fin de l'époque gothique, les constructeurs des Pays-Bas — à l'instar de ceux de Bourgogne, d'Artois, de Touraine, de Lombardie — accordent de plus en plus de faveur à l'appareil mixte de brique et de pierre ([36]). Au XVII[e] siècle, cet emploi est devenu si général qu'il est un des caractères essentiels de l'architecture à cette époque ([37]).

Or, aucune technique ne répond mieux aux conditions de notre climat, aux ressources de notre sol, aucune ne s'harmonise plus heureusement avec notre ciel que celle de l'appareil mixte en brique et pierre. Il ne faut donc pas s'étonner que cette technique ait exprimé, mieux qu'aucune autre, les caractères de notre architecture nationale.

L'adoption de l'appareil mixte de brique et pierre, loin d'altérer les caractères régionaux et traditionnels de la maison belge, les accentue. En effet, par ses principes et ses résultats, la technique de l'appareil mixte se rattache étroitement à celle du colombage: de part et d'autre, une armature rigide assure la solidité de l'édifice, tandis que des matériaux plus légers constituent les panneaux de remplissage. En outre, grâce à l'habitude de s'approvisionner aux chantiers les plus proches et grâce au maintien des proportions et des formes des éléments architecturaux, la physionomie de la maison en brique et pierre est restée sensiblement pareille à celle de la maison en colombage. Même son caractère expressif, né du contraste des matériaux et de leur habile mise en œuvre, s'est trouvé renforcé ([38]).

L'emploi simultané de matériaux hétérogènes nécessite, de la part du praticien, — maçon ou tailleur de pierre —, un soin particulier dans l'appareillage et dans la bâtisse. Ce soin se manifeste, dans nos maisons de la Renaissance, par la coupe impeccable des pierres, l'excellente qualité des briques, la régularité des assises, que des cordons arasent de distance en distance, et par la cohésion des maçonneries due à la préparation minutieuse des mortiers ([39]).

Nos vieux maîtres-maçons ont fait preuve, dans l'architecture de brique et pierre, d'une admirable entente des nécessités constructives et

de la valeur expressive des formes. Leur foncière logique architecturale s'atteste à la fois dans le choix et dans l'usage des matériaux (39bis).

Les proportions en nombre et en volume de chacun des éléments, brique et pierre, varient d'une province à l'autre et même de ville à ville.

D'une façon générale, plus on s'éloigne des centres d'exploitation, plus les éléments lapidaires sont rares et petits. En Wallonie, ils forment



Montaigu. — Maison des Archiducs (1601).
(Brique et grès brabançon.)

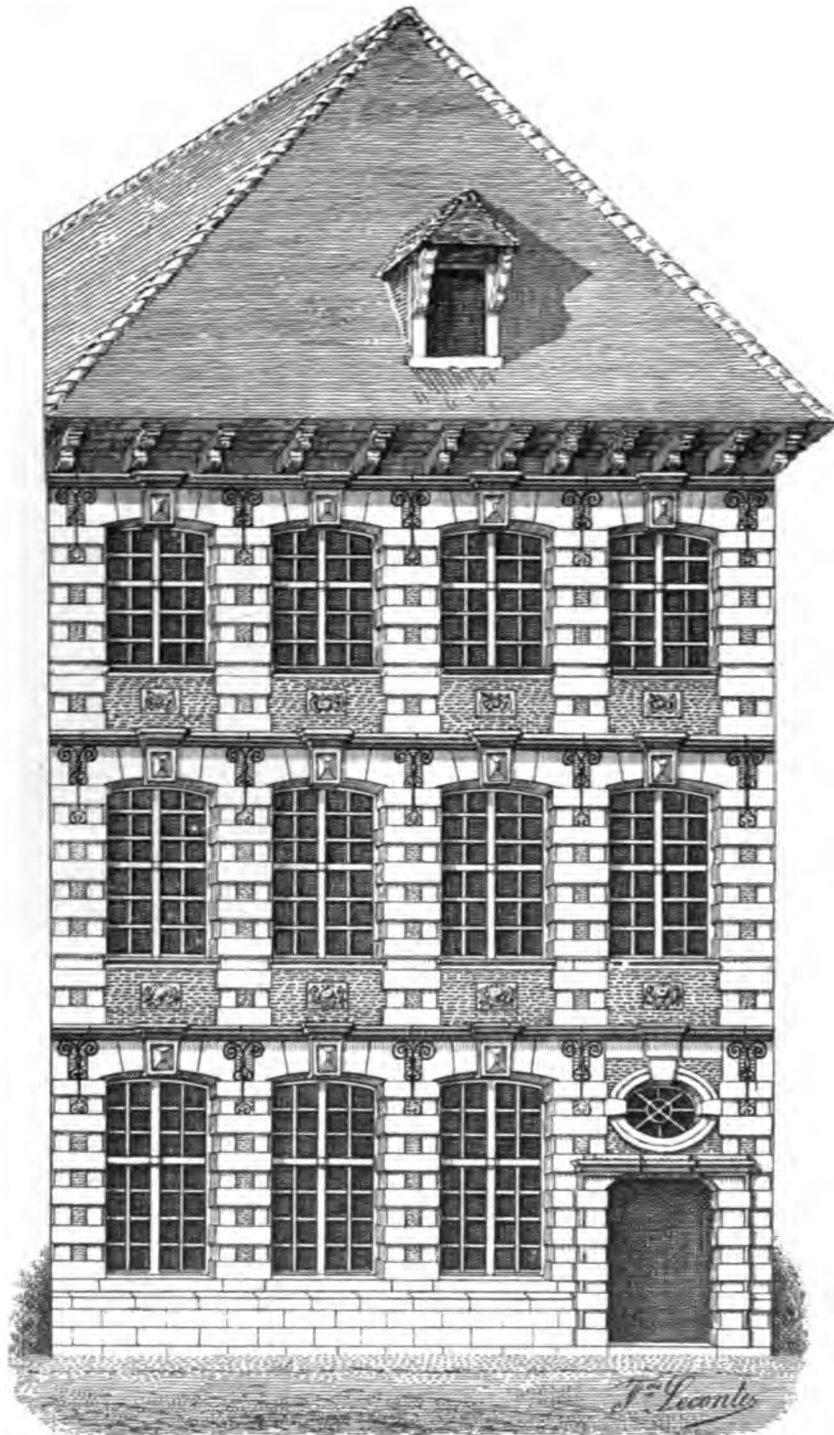


Liége. — Place Saint-Paul.
(Calcaire mosan, brique et grès.)

en quelque sorte le tissu constructif de l'édifice; dans la région moyenne — Brabant et Flandre orientale — ils n'en sont que l'ossature, et en Flandre maritime ils n'en constituent plus que l'accent, voire la parure.

La brique est, par excellence, la substance du gros œuvre. En pays flamand, elle se substitue parfois à la pierre comme matériau de structure ou d'ornementation.

La pierre apparaît surtout là où il est nécessaire de résister aux intempéries ou de renforcer l'appareil pour s'opposer à une pression ou à une poussée: dans les soubassements (où elle est généralement de grand appareil); aux angles de l'édifice (où elle forme des chaînes fortement



Tournai. — Quai des Poissonceaux.

(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

liées); aux encadrements des baies (en bandes, en chaînes, en harpes isolées, en chambranles, en seuils, en linteaux); aux corniches, aux rampants et aux gradins des pignons, dont elle protège les saillants et les découverts et dont elle accuse la silhouette; aux clés des arcs et des archivoltes, dont elle renforce le poids et affirme l'importance.

En outre, la nature de la pierre varie parfois dans un même édifice, suivant l'usage auquel elle est destinée: par exemple, petit granit, pour le rôle constructif, pierre blanche pour le rôle décoratif ([40]).



Liége. — Hôtel Curtius.

L'appareil mixte de brique et de pierre, ainsi compris, joint à ses qualités architectoniques une réelle *valeur esthétique*: la pierre, tranchant sur le ton de la brique, accuse vigoureusement la membrure de l'édifice et rassure l'œil et l'esprit par une impression de résistance et de stabilité; la brique, remplissant les intervalles de la membrure lapidaire, confère à l'appareil une solide cohésion. En outre, par sa couleur vive, elle transforme l'impression de résistance, éveillée par la pierre, en un sentiment de joyeuse sécurité ([41]).

La variété des matériaux a nécessairement conduit à des transpositions de forme: en chaque région, le constructeur, tout en adoptant des techniques nouvelles, a cherché à sauvegarder le schéma traditionnel.



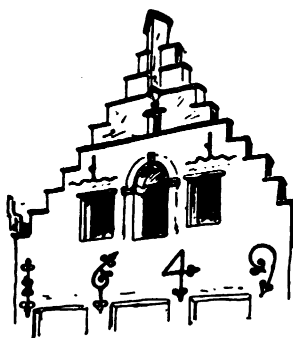
Bruxelles. — Marché-aux-Herbes, 99 et 101.
(Cliché du Vieux Bruxelles.)

Mais ce n'est guère que dans la deuxième moitié du XVIIe siècle que cette transposition a pris parfois un caractère irrationnel; par exemple, lorsqu'on a taillé la façade de pierre sur le modèle de celle en briques moulurées ([42]) ou lorsqu'on a imité en *stuc* les bandes verticales de la maison en colombage ([42bis]). Il est à peine nécessaire de faire observer que ces transformations annonçaient la décadence des techniques et l'abâtardissement du style.

Dans les dernières années du XVIIe siècle la pierre joue, dans l'appareil mixte, un rôle de moins en moins constructif et de plus en plus décoratif; en même temps, la maçonnerie d'assemblage se substitue insensiblement à la maçonnerie d'appareil; aux approches du XVIIIe siècle, l'évolution est terminée et la tradition gothique a vécu.

*
* *

Le FER acquit, à la Renaissance, une importance considérable. Par suite de nouvelles nécessités constructives et pratiques, il intervint à la fois dans l'édification et dans la décoration de la demeure.



Anvers. — Rue du Couvent.

Les archives du temps attestent qu'en maint endroit, des boutiquiers ou des artisans obtinrent l'autorisation de remplacer par des piliers de fer les trumeaux de grès ou de briques des devantures, pour éclairer davantage le comptoir ou l'atelier; on voit aussi des « Commis à la visite des bâtiments » recommander la substitution de supports ou de poutres de fer à des poteaux ou linteaux de bois.

D'autre part, les progrès de la métallurgie favorisèrent des modes nouvelles: celle des jardins en façade, celle des balcons et des portails à

baie d'imposte, celle des épis et girouettes. La généralisation de l'appareil mixte répandit aussi l'usage des ancrages de fer destinés à renforcer la liaison des maçonneries.

Grilles de clôture, balustrades, vantaux de porte, ornements de faîte, clés d'ancre, donnèrent lieu à une véritable floraison artistique. Les petits gisements de minerai de fer que l'on exploitait alors en différents points de la Flandre et du Hainaut firent éclore, en ces régions, des ateliers locaux qui rivalisaient de talent avec ceux du pays mosan. C'est ainsi, par exemple, qu'Audenarde produisit, au XVI[e] siècle, de remarquables ouvrages de ferronnerie. (Cf. Ch. VIII. Décoration.)

Matériaux de couverture

La fréquence des incendies avait fait, dès le moyen âge, prohiber dans les villes les couvertures de *chaume*. Aussi ne furent-elles plus tolérées, par les magistrats du XVI[e] siècle, que dans certains quartiers excentriques ou pour de petits édifices isolés, — encore était-il prescrit de les



Tournai. — Rue des Croisiers. (Toiture en tuiles plates.)
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

enduire d'une couche de terre glaise, ainsi que nous le montrent certains tableaux du temps ([43]).

La prohibition des couvertures de chaume pour les maisons urbaines hâta l'abandon de la construction en colombage, qui résistait mal à la charge d'une toiture pesante. Dès lors, les seuls matériaux de couverture utilisés dans la construction en maçonnerie pleine sont la tuile et l'ardoise, — celle-ci dans nos provinces de l'Est, celle-là dans les régions du Nord et de l'Ouest.

Les *tuiles* de la Renaissance étaient généralement plates et d'un format plus petit que les nôtres. Il semble pourtant que les tuiles bombées furent eu usage au Brabant dès le XVI[e] siècle ([44]).

Les *ardoises* étaient débitées en dimensions variables, suivant les régions. Celles du Luxembourg, dites « cherbains », étaient particulièrement grandes et épaisses.

Tuiles et ardoises étaient employées non seulement à couvrir les combles, mais aussi les portails, les bretèques, les crêtes des murs, les rampants des pignons et parfois même une partie de la façade. (Cf. Chapitre VI, p. 117 et Chap. VIII, p. 215) ([45 et 45*bis*]).

Ce dernier mode de revêtement était particulièrement répandu dans l'Est du pays, comme on peut le voir encore par de nombreux exemples, à Hasselt, à Liége, à Stavelot, à Malmédy et Mortehan. Cette coutume a d'ailleurs persisté jusqu'à nos jours dans nos provinces de Limbourg, de Liége et de Luxembourg, où elle s'explique par des raisons de climat.

NOTES DU CHAPITRE III

(1) Cf. BERNOUILLI, *Die Einheit des Materials im Aufbau der Staedte* (SCHWEIZERICHE BAUKUNST. Berne, 1911, p. 37.)

(2) Cf. L. CLOQUET, *Les Maisons anciennes en Belgique*. Gand, 1907, pp. 8-34.

(3) « Le luxe, qui consiste actuellement à faire venir des matériaux, ouvrés ou non, de l'extérieur, n'est pas le luxe de jadis qui consistait à mettre en œuvre, voire en chef-d'œuvre, les matériaux locaux. » (P. JASPAR, *L'Émulation*, 1[er] janvier 1921.)

(4) Cf. chap. II, notes 1 à 8. Aux documents déjà cités, il faut ajouter les nombreux dessins et croquis de maisons anciennes conservés dans nos musées et collections publiques, tels que les aquarelles de Van Wynendaele, au Musée de la Bibliothèque de Gand, des tableaux représentant des vues de Bruges, au Musée

communal et au Musée Gruuthuuse de cette ville, les dessins de Remigio Cantagallina, au Musée de Bruxelles, les croquis de Van Everdingen conservés à Spa, ceux de Vasseur et de Leconte, à Tournai, ceux d'A. Heins, à Gand, ceux de de Fisenne, de H. Delmotte et de M. P. Jaspar, à Liége, de Van den Hove, à Diest, de De Noter, à Malines, etc.

(5) Quand la maison avait trois étages encorbellés, « l'angle du pignon formait une avancée de plus d'un mètre sur la voie publique ». (AUG. THYS, *Historique des rues d'Anvers.*)

(5bis) Le schéma en claire-voie des maisons anciennes s'explique par les contingences : resserrement des villes dans leur enceinte, ayant pour conséquence l'exiguïté des parcelles — d'où encorbellement pour accroître la surface disponible — et l'étroitesse des rues — d'où fenêtres nombreuses pour augmenter l'éclairage.

(6) Il en existe encore un exemple à Bruges, rue de l'Équerre. Toutefois, ce dispositif semble particulier à la Wallonie, où le pignon est relégué aux façades latérales.

(7) Un très bel exemple de pignon à rebord sculpté existe encore rue Basse-Sauvenière, à Liége.

(8) Cf. le poinçon terminal du pignon susdit, et celui du gable en charpente conservé à Gand (Pont de la Décollation).

(9) Ce colombage apparaît fréquemment aux façades latérales des maisons liégeoises, par exemple, rue Chéravoie, 11, rue Neuvice, rue Hors-Château, etc. Il en existe aussi un très beau spécimen à Verviers (Maison Meulan, Crapaurue). Ce procédé se retrouvait aussi en maint endroit de Dinant et de Visé, avant leur destruction.

(10) C'est l'opinion exprimée par G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, t. I, 1re partie, p. 76. Toutefois, il faut observer que la façade en colombage ne présentait pas de saillants verticaux. On peut se demander si les bandes en relief de la maison bruxelloise ne sont pas une interprétation simpliste des pilastres et entablements classiques. (Cf. Chap. V, p. 40.)

(11) Les encorbellements étaient surtout pratiqués là où l'espace faisait défaut, par exemple, dans les rues de Liége (rue Saint-Jean, rue Basse-Sauvenière, etc.), ou sur le quai de Meuse, à Dinant.

A Tournai, une maison du XVIe siècle, impasse Dewasmes (récemment démolie) présentait un très bel exemple d'encorbellement d'angle. Même schéma à Liége (rue de la Boucherie) et à Malines (auberge du « Pekton » récemment reconstruite).

(12) Les exemples en sont particulièrement typiques à Verviers et à Tournai. Jadis, ils abondaient à Ypres et à Nieuport.

(13) L'architecture tournaisienne présente des exemples typiques de ces diverses variantes. Rappelons : les maisons du XVIe siècle, rue Royale (nos 12 et 14), avec grand arc de décharge au rez-de-chaussée et larmier de brique à la fenêtre du pignon; les maisons Terrasse Saint-Brice (1660), avec petits larmiers à congés; la maison d'angle de la rue de la Ture, avec cordons-larmiers, en pierre, rayant la façade en colombage.

(14) Cf. P. JASPAR, *A propos de quelques vieilles briques.* (ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1926, 7-9, pp. 60-64, et *Chronique archéologique du Pays de Liége*, janvier-mars 1928.)

(15) Les exemples du schéma en claire-voie abondent dans notre architecture en brique et pierre du XVIIe siècle. Bornons-nous à rappeler ici les façades anciennes des Grand'Places d'Anvers et de Bruxelles, celles de la place Sainte-Pharaïlde, à Gand, et de la rue de Bruges dans la même ville (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles).

(16) « Pour ce que l'on a veu, par expérience,.. estre chose fort dangereuse et préjudiciable à la chose publicque d'avoir des devantures et pignons, tant devant que derrière des maisons, édiffiez de bois... » (Ordonnance des magistrats de Tournai, 1572.)

(16bis) A Tournai, l'ordonnance de 1572, renouvelée en 1671, porte défense « d'édiffier de bois les devantures et pignons tant devant que derrière des maisons »; l'ordonnance de 1671 porte, en outre, qu'il est défendu « de réparer n'y entretenir en aucune façon » les maisons à « faces et devantures de bois ». (Ordonnance des Consaux du 10 juin 1671.) Registres aux plans, vol. 434.

(17) La plus curieuse est, peut-être, la tolérance dont bénéficia, à Lille, en 1624, un prêtre qui, passant outre aux Ordonnances, s'était fait construire une maison de bois: il fut contraint, pour sauver les apparences, de « faire rougir les potteaux et litteaux de sa devanture et les rayer en forme de briques ». (Registre aux Visiteurs N, f° 79.)

(18) Les plus remarquables spécimens de ce type se trouvent en Flandre (cf. Audenarde, rue de la Liberté; Gand, rue Maghelein; Bruges, rue aux Laines, etc.); ils répondent à la fois au sens constructif et au goût du pittoresque des maçons flamands. A la fin du XVIIe siècle, quand triompha le classicisme, nos maîtres d'œuvre substituèrent aux arcs des entablements vigoureusement saillants.

(18bis) Cette hypothèse, défendue par feu le professeur L. Cloquet, en mainte occasion, a été combattue par un archéologue gantois, M. Armand Heins. Celui-ci a fait observer, très justement, que le pignon à arcatures trilobées, en briques moulurées, du « Beau Pignon » (Hospice de la Byloke), à Gand, paraît antérieur aux pignons en bois, trilobés, actuellement existants. Toutefois, les considérations de technique obligent à admettre l'hypothèse de L. Cloquet. Il est vraisemblable que les prototypes en bois du « Beau Pignon » ont existé, à Gand et ailleurs, mais qu'ils ont été détruits au cours des siècles. Il ne faut pas perdre de vue, non plus, que le « Beau pignon », incendié pendant les guerres de religion, a été en grande partie reconstruit, et peut-être modifié, au début du XVIIe siècle.

(19) Tournai conserve quelques pignons en charpente trilobés, notamment rue des Bouchers Saint-Brice, 4, et rue Saint-Martin, 24 (façade postérieure). Rappelons aussi ceux de Gand (cf. p. 17), de Malines, rue Sainte-Catherine), d'Ypres, rue de Lille (cf. p. 29).

Les auvents ont aujourd'hui totalement disparu des façades urbaines, mais nous les retrouvons sur les tableaux et dessins du XVIIe siècle représentant, par exemple, la Grand'Place de Bruxelles (cf. DENIS VAN ALSLOOT, *L'Ommeganck de 1615*, Musée de Bruxelles, nos 4 et 5), ou celle de Tournai (cf. fig. p. 8), ou les rues de Spa (cf. fig. p. 19), etc. Certains de ces auvents existaient encore à la Grand'Place de Bruxelles, à l'extrême fin du XVIIe siècle (cf. dessins d'Augustin Coppens, Cabinet des Estampes, Bruxelles, et tableau de Mathieu Schoevaerdts, coll. L. Meeus, Bruxelles).

(20) C'est en Wallonie que la construction en pans de bois hourdés fut le mieux et le plus longtemps pratiquée. Elle subsiste en un type achevé dans la vieille « Halle aux Blés » de Durbuy (cf. fig. p. 15).

(21) Portrait de la femme de Jean Fernagant, par Pierre Pourbus, tableau daté de 1551.

(22) Ces maisons ont été dessinées en 1878 par Charles Vasseur et reproduites, d'après lui, par M. A. Heins, dans ses Croquis (*op. cit.*).

(23) L'habitude de raviver la couleur des briques ne s'était pas perdue au XVIII[e] siècle, comme le prouve une ordonnance du magistrat de Tournai: « Il leur (aux maçons) sera permis aux façades de briques, de rougir les briques avec matière détrempée à l'eau, dans laquelle il pourra entrer de la mine de plomb et du petit rouge, et de tirer des lignes blanches composées de l'eau de chaux pour en faire la distinction. » (Archives communales de Tournai. Ordonnances et sentences de la Chambre des Arts et Métiers, vol. 1746-1766.)

(24) Le format dépend principalement des qualités de résistance de l'argile, avant ou après cuisson : plus la terre est solide, plus le format peut être réduit. Les conditions de main-d'œuvre et de coût du mortier interviennent aussi : de grandes briques sont plus lourdes à manier, mais leur emploi exige moins de mortier, vu qu'il y a économie de joints. (Cf. P. JASPAR, *A propos de quelques vieilles briques, op. cit.*)

(25) La brique brugeoise, moulurée ou taillée se retrouve, en dehors de Bruges, jusqu'à Cassel et Saint-Omer. M. H. Hoste a émis l'hypothèse qu'elle y avait été introduite par le fameux maître-maçon brugeois J. Van den Poele (fin du XV[e] siècle).

Des fouilles opérées récemment à Nieuport (hiver 1933-1934), ont fait découvrir des briques moulurées et façonnées, d'une texture fort caractéristique : mélange de terre et de bois. Ces briques avaient conservé une étonnante vivacité de couleur.

(26) Liége semble avoir créé l'industrie de la brique moulée et décorée dont on tapissait les fonds de foyer. La brique façonnée liégeoise a pénétré jusqu'en Flandre et à Bruges même, ainsi qu'il ressort d'une étude de M. P. JASPAR, *A propos de quelques vieilles briques* (communications à l'Académie royale de Belgique, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1926, n[os] 7-9, pp. 60-64, et à l'Institut Archéologique liégeois, *Chronique archéologique du Pays de Liége*, janvier, mars 1928.)

(27) Le Musée archéologique de Gand possède une riche collection de briques moulées et émaillées, dont plusieurs, datées de 1554, portent les armoiries et la devise de Charles-Quint.

Le Musée archéologique de Malines conserve également quelques beaux spécimens de briques anciennes, notamment des parpaings de terre cuite de forme trapézoïdale et de dimensions exceptionnelles (environ 40 centimètres de long).

M. P. Jaspar a réuni une remarquable collection de briques liégeoises, qu'il a déposée au Musée d'Architecture de la ville de Liége.

(28) En Wallonie les pierres des soubassements et des chaînages ont de 30 à 60 centimètres de hauteur; en Flandre, elles en ont de 12 à 15. Le format des briques wallonnes est de 0.24 contre 0.18 pour les briques flamandes (note de M. P. Jaspar).

(29) La pierre de Tournai, gélive et se délitant en lamelles, résiste très mal à l'eau, et cède par éclats sous le ciseau du tailleur : elle est donc peu apte à recevoir des saillies ou des moulures développées.

(30) La faveur dont jouissait la pierre d'Écaussines, en même temps que la pratique de la tailler aux lieux d'extraction, nous sont attestées par un document relatif à la reconstruction des Halles de Tournai : « A Quentin Rat, machon, et Pierre Taverne, rocquetier, pour eulx avoir transporté ès villages d'Escauchines et Felu pour aller veoir les ouvriers besoignans illecq suivant les patrons à eulx envoïez, 48 lb. » (Cptes de constr. des Halles, 1605.)

(30bis) A Bruges, par exemple, on a utilisé assez fréquemment la pierre d'Écaussines, mais seulement pour des morceaux de choix, tels que portails et balustrades.

(31) Une exploitation intensive, jointe à des phénomènes naturels d'érosion et de décalcarisation ont réduit nos gisements de grès au point qu'ils sont aujourd'hui pratiquement épuisés. (Cf. A. RUTOT, *Les ressources de la Belgique en pierre blanche*. L'ÉMULATION, mai 1923.)

Le seul gisement qui ait livré une production appréciable après-guerre, pour la restauration de nos vieux édifices, est celui de Stambrugge, près d'Alost. (Cf. FRANCKEN, *Les pierres à bâtir de la Belgique*, BULLETIN DU TOURING CLUB, 15 septembre 1920.)

(32) A Grimberghen, par exemple, le banc de fond donnait une pierre blanchâtre, d'excellente qualité, tandis que les bancs supérieurs fournissaient des pierres plus jaunes et plus tendres.

(33) En Ardennes, on a utilisé dans l'architecture domestique, outre les grès grisâtres appareillés, du Luxembourg, de gros moellons de diverses couleurs, et des schistes grossiers. Les grès luxembourgeois ont de remarquables qualités de robustesse, mais certains renferment de nombreux nœuds de silex.

Une maison de Hutton offre un bel exemple d'emploi de grès gris en assises réglées.

(34) On orthographie aussi « castine » ou « casténe ». L'orthographe choisie se justifie par l'étymologie : corruption probable du flamand « calk steen » (pierre à chaux) (note de M. P. Jaspar).

(34bis) La carrière de Rochefort, dite « de Saint-Remy », régulièrement exploitée depuis l'époque romane, donnait les marbres belges les plus appréciés. Les anciens édifices du Namurois (particulièrement l'église Saint-Loup, à Namur, 1621-1653) conservent de nombreux témoignages de cette légitime faveur.

(35) Vers 1640, on voit déjà des constructeurs brabançons, et certains de leurs émules flamands (à Gand, à Bruges), revêtir d'un pilastre ou d'un cadre rigide les harpes de pierre noyées dans les piédroits des baies.

(36) L'appareil mixte de brique et pierre a été utilisé, en Belgique, dans quelques riches demeures de l'époque bourguignonne : l'Hôtel Busleyden, à Malines, l'Hôtel Gruuthuuse, à Bruges, l'Achter Sikkel, à Gand, etc.

Fait digne de remarque, l'effort de modernisation s'est appliqué d'abord aux façades sur cour, tandis que les bâtiments sur rue conservaient l'aspect médiéval.

(37) L'adoption de l'appareil mixte fut, en partie, déterminée par des questions de main-d'œuvre et de jointoyage: la maçonnerie entièrement faite de briques prend plus de temps — par suite de la petitesse des éléments —, et consomme plus de mortier — par suite de la multiplicité des joints —, que celle où interviennent des moellons ou des pierres appareillées.

(38) L'évolution de la construction ligneuse à celle « en dur » comporte d'innombrables transitions, la plupart curieuses et pittoresques.

L'architecture tournaisienne, comme naguère celle d'Ypres, est, à cet égard, particulièrement digne d'attention. (Cf. chapitre X, *Caractères régionaux.*)

(39) Les contrats de bâtisse contiennent, à ce sujet, des stipulations très précises. Ils obligent les maîtres-maçons à éteindre toute la chaux nécessaire à leur ouvrage, à bien mélanger la chaux de Bruxelles avec la chaux d'Écaussines, à employer la seconde en faible proportion et à éviter que le mortier ne présente de « blanches taches par dedans ». (Cf. Arch. roy. Bruxelles, Jés. Coll. de Brux. 969.)

(39bis) Par raison d'économie, les murs intérieurs de l'habitation étaient ordinairement construits en un appareil plus modeste que le parement : brique seule, ou pans de bois et blocage, voire torchis.

(40) A Anvers, à la façade de la Maison de Jordaens, les bustes, médaillons et guirlandes sont en pierre blanche, alors que les autres éléments lapidaires sont en pierre bleue; à Liége (maisons Renaissance, place Saint-Paul et place Saint-Denis), les parties moulurées sont en pierre blanche et les encadrements des baies en pierre bleue. Il en fut de même à l'Hôtel d'Egmont, à Bruxelles. (Cf. le tableau de Snayers : *La Fête du Sablon*. Musée de Bruxelles, n° 432.)

(41) Toutes nos vieilles villes conservent d'admirables spécimens de la construction en brique et pierre. Qu'il nous suffise de rappeler ici : l'Hôtel Curtius, à Liége, la Maison Batta, à Huy, celle des Maçons, à Bruges, celle des Brasseurs, à Tournai, celle du *Cheval Marin*, à Bruxelles.

(42) Certaines façades brugeoises (rue d'Argent, rue des Pelletiers, quai du Miroir, etc.) offrent des exemples de cette médiocre pratique architecturale.

(42bis) La vogue du stuc coïncida avec l'adoption de la fausse structure. On utilisa d'abord le stuc pour remplacer le crépi, notamment dans le revêtement des plafonds et des voûtes. On l'appliqua ensuite aux façades, pour simuler la pierre — par exemple dans les bandes perpendiculaires du style brabançon. Le stuc était souvent rehaussé de dorures.

(43) Dès 1417, le magistrat de Bruges, pour encourager la substitution des couvertures de tuiles à celles de chaume, promet d'intervenir pour un tiers dans les frais des renouvellements de ce genre. De 1417 à 1422 deux cents toitures brugeoises furent ainsi refaites (GILLIODTS, *Inventaire des Chartes*, t. IV, p. 407 et t. V, p. 510).

En 1535, parut à Bruges l'ordonnance défendant de couvrir de chaume les toitures ou de réparer, sans autorisation, celles existantes, sous peine d'amende infligée au couvreur et à son client. En même temps était rétabli le subside de la « troisième tuile », réduit à la quatrième par une ordonnance de 1480. Au cours de l'année 1543, la ville de Bruges intervint pour un tiers dans l'achat de 59.200 tuiles (GILLIODTS, *Les Zestendeelen...*, *op. cit.*, p. 31).

(44) Cf. tableau de Breughel l'Ancien, au Musée de Bruxelles.

(45) Les échevins de Tournai ayant prescrit l'emploi exclusif des ardoises, les couvreurs leur adressèrent, au cours des années 1693 et suivantes (cf. Archives communales), diverses requêtes tendant à pouvoir remplacer par des tuiles les « escailles » qu'ils ne pouvaient recevoir en temps utile.

(45bis) Dans les régions mosane et ardennaise, l'ardoise servait aussi fréquemment de revêtement de foyer. Les « écailles » étaient mises sur champ, suivant des dispositions géométriques et soudées les unes aux autres par du ciment. Celles qui recouvrent le sol de certaines cheminées à l'Hôtel Curtius (Liége), ont 1 ½ centimètre d'épaisseur (cf. chap. IX. Décoration intérieure).

CHAPITRE IV

ICHNOGRAPHIE

Les sages principes qui ont guidé nos maîtres-maçons dans le choix des matériaux: *traditionalisme, régionalisme, logique constructive, adaptation prudente* aux contingences du moment, ont aussi présidé au PLAN de la demeure.

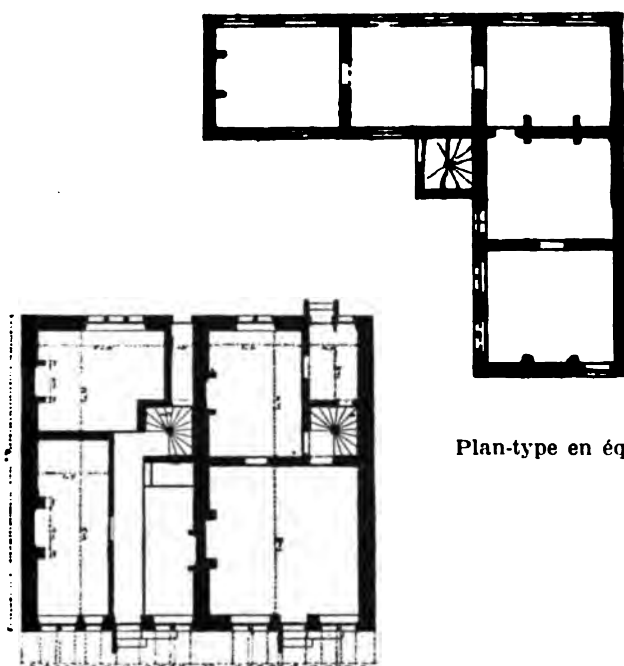
Dans les villes de la Renaissance, resserrées entre leurs remparts, l'ichnographie des habitations était étroitement conditionnée par celle de la cité, elle-même tributaire de la topographie et de la géologie locales ([1]). Aussi nos architectes des XVIe et XVIIe siècles n'ont-ils pas apporté de modifications bien sensibles au *plan médiéval* ([2]).

Pourtant, on relève dans leurs conceptions, à côté du souci d'une *distribution rationnelle* des locaux, une recherche de plus en plus avertie de la *symétrie* et de l'*effet d'espace*. (Au XVIIIe siècle ces deux dernières préoccupations l'emporteront souvent sur celle de la convenance.)

Il est fort difficile de reconnaître avec exactitude le plan terrier primitif de nos maisons anciennes, tant elles ont subi de modifications au cours des siècles. Quant aux archives, elles ne nous livrent une documentation ichnographique sérieuse qu'à partir de la fin du XVIIe siècle ([3]). Toutefois, l'étude des éléments concrets et des sources littéraires et graphiques permet de reconstituer, dans leurs grandes lignes, quelques *plans-types* de la maison belge de la Renaissance.

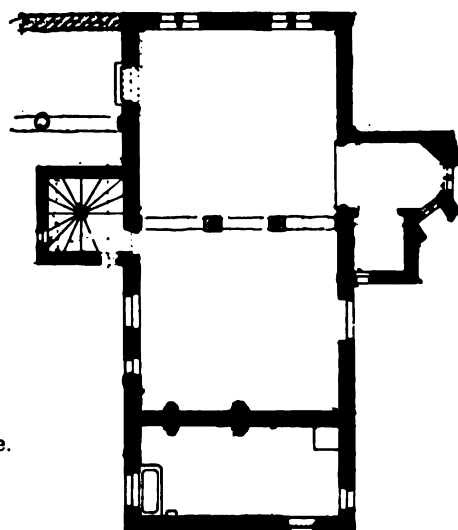
Cette maison, quelle que soit son importance, fait presque toujours, suivant l'expression consacrée, « *visage sur rue* ». Le type de l'hôtel français, bâti « entre cour et jardin », reste exceptionnel chez nous pendant toute l'époque de la Renaissance: il n'y triompha qu'avec les conquêtes de Louis XIV.

Le plan de la DEMEURE BOURGEOISE formait rarement un quadrilatère massif. Pour les constructions cossues, ce plan était habituellement en *équerre*; il comportait deux corps de logis perpendiculaires, entre les-

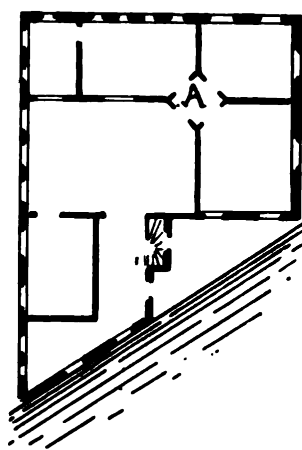


Maison à Theux.

Plan-type en équerre.



Malines. — Hôtel de Nassau.



Liége. — Hôtel de Goër.
(Cliché de M. P. Jaspar.)



(Cliché de M. P. Jaspar.)

quels s'étendait une petite cour d'honneur. Cette disposition en équerre permettait un grand développement de façade, sur un terrain relativement restreint.

Dans les demeures plus vastes, les bâtiments bordaient la cour sur trois et même quatre côtés. L'*Arrière-Faucille*, à Gand (fin de l'époque gothique), la *Maison Curtius* et l'*Hôtel De Soer*, à Liége (XVIe siècle), la *Maison Plantin*, à Anvers (XVIe-XVIIe-XVIIIe siècles), nous offrent des types admirables de nos habitations patriciennes de la Renaissance.

Dans les maisons plus modestes, la bâtisse principale occupait toute la largeur de la *façade*. Elle comportait, au *rez-de-chaussée*, une succession de pièces plus ou moins rectangulaires, derrière lesquelles s'étendait une cour intérieure; au fond de celle-ci s'élevait ordinairement un arrière-bâtiment. Ce type de plan est celui qui se trouve le plus fréquemment dans nos maisons bourgeoises anciennes.

Quant aux LOGIS DES HUMBLES, ils avaient un plan des plus simple, correspondant à l'existence laborieuse et précaire des masses. Généralement, le rez-de-chaussée ne comportait en façade qu'une seule pièce, s'ouvrant directement sur la rue. Cette pièce en commandait une autre, parfois établie en soupente sur une cave. Dans ce cas, des degrés, disposés sur un plan incliné mobile, donnaient accès à la pièce du fond et dissimulaient en même temps l'entrée de cave.

Certaines MAISONS D'ARTISAN avaient toutefois un plan plus développé: elles présentaient en bordure de la rue deux pièces contiguës, parfois desservies par une étroite entrée; sur celle-ci s'ouvrait aussi l'escalier menant à l'unique étage. Le type de ces habitations nous a été conservé dans les Béguinages et les « Maisons-Dieu ».

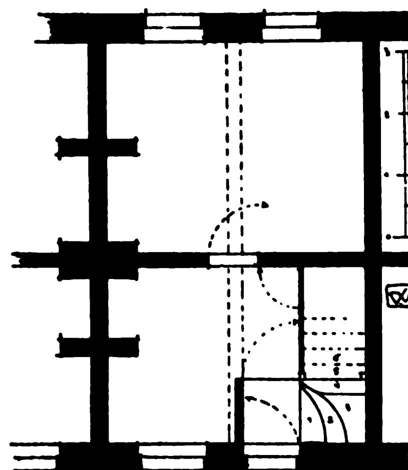
La distribution et les proportions des *appartements* ne semblent pas avoir subi de grands changements à la Renaissance. Alors, comme au moyen âge, la pièce principale de l'habitation était la *Salle* ou *Sallette*, local plus ou moins spacieux, où les membres de la famille vivaient en commun. Cette pièce était le plus souvent établie au rez-de-chaussée. Chez les pauvres, la salle se confondait avec la cuisine ou l'atelier [4].

Lorsque l'habitation comportait une succession de pièces en profondeur, ou bien celles-ci se commandaient l'une l'autre, ou bien elles étaient

réunies entre elles par un couloir latéral ouvrant sur la rue. Ce couloir se prolongeait parfois sur l'un des côtés de la cour, reliant l'arrière-bâtiment au corps de logis principal (5).



Gand. — Maison Alyns.

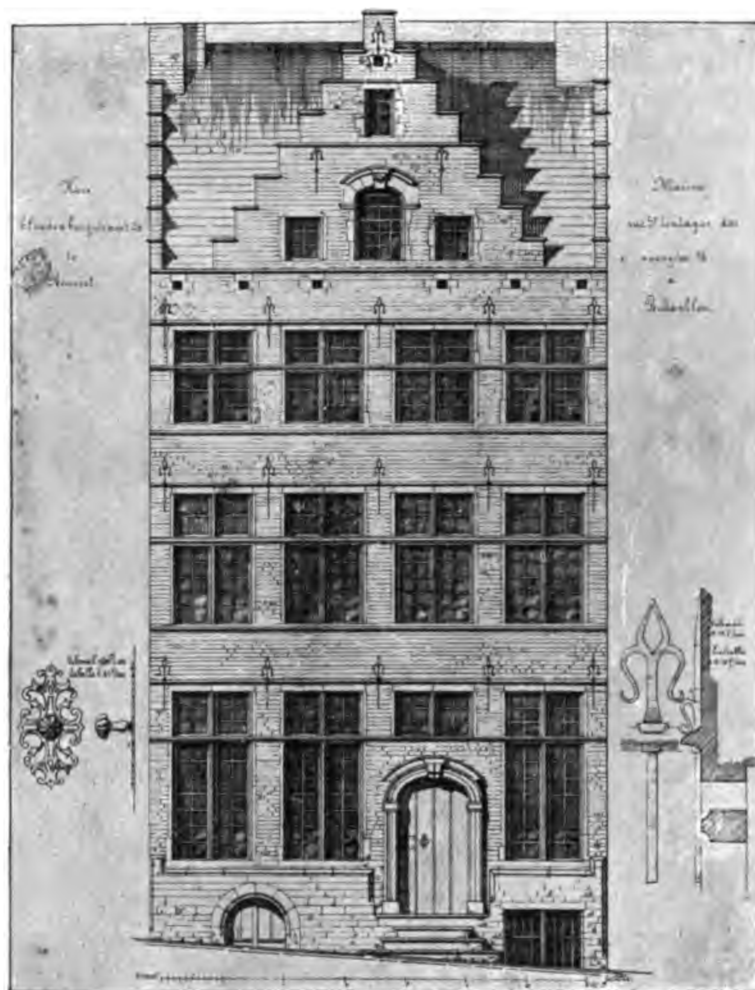


Gand. — Maison Alyns.

Les demeures cossues communiquaient au dehors par un large VESTIBULE placé soit à l'une des extrémités de la façade, soit entre les deux, suivant que les appartements étaient distribués d'un seul côté ou de part et d'autre du vestibule. Mais très rarement celui-ci occupait exactement le milieu de la largeur sur rue.

Le vestibule, généralement de plan carré, était éclairé en façade par une baie. Parfois, il était séparé de l'intérieur de la demeure par une cloison percée d'une porte; cette cloison était tantôt pleine, tantôt ajourée ou même constituée par une simple balustrade.

Le vestibule carré s'accostait, sur la rue, d'une petite pièce de mêmes forme et dimensions, qui servait de parloir (6).



Bruxelles. — Montagne des Aveugles, 26.
(D'après Colinet et Loran.)
(Cliché du Vieux Bruxelles.)

Certaines demeures opulentes avaient un ***vestibule carrossable*** menant à une cour intérieure. Ce vestibule était sans étage, ou ne portait qu'un étage bas servant de logement à la domesticité. Les appartements étaient alors desservis par un couloir perpendiculaire au vestibule, ou, dans certains cas, par un second vestibule s'ouvrant directement sur la rue. (Cf. fig. p. 66.)

En outre, des couloirs extérieurs, sortes d'étroites *ruelles*, régnaient souvent entre deux immeubles contigus, leur assurant une « issue » de

secours et un éclairage latéral. C'était là une survivance du moyen âge, lequel proscrivait l'usage du mur mitoyen, à cause du danger d'incendie (7 et 7bis).

Aux *étages* se retrouvait une disposition analogue à celle du rez-de-chaussée: au besoin, un *couloir* s'étendait sur toute la profondeur de la maison pour desservir les pièces en enfilade. Ceux des locaux qui étaient dépourvus de baies en façade prenaient jour, ou sur ce couloir, ou sur des pièces voisines, ou sur la ruelle extérieure, ou sur une cour intérieure.

L'ESCALIER de nos maisons anciennes était le plus souvent en colimaçon, à degrés de bois, — plus rarement, de briques ou de pierre. Lorsque la maison était dépourvue de vestibule, l'escalier occupait une encognure, soit dans une des pièces d'habitation, soit au fond du couloir les desservant.

Là où régnait un vestibule, l'escalier acquérait une importance spéciale: il prenait son départ dans l'angle opposé à l'entrée, suivant un tracé aussi ingénieux qu'élégant. Le plus souvent, les trois ou quatre premières marches s'offraient en éventail, jusqu'au tournant d'un petit palier, au delà duquel l'escalier se continuait soit en vis, soit à volées droites. (Cf. Ch. IX : Ordonnance et Décoration intérieures.)

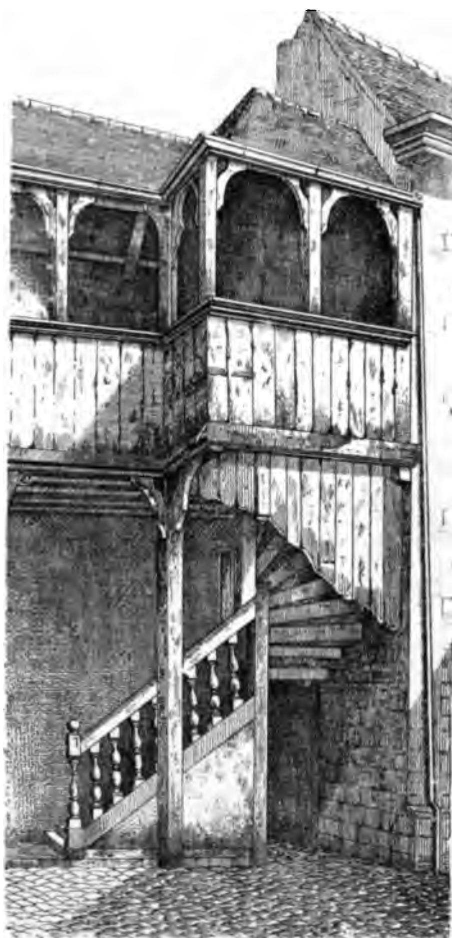
Parfois l'escalier était resserré entre deux murs d'échiffre et s'éclairait par des œils-de-bœuf intérieurs.

L'*escalier extérieur* n'était pas rare dans nos demeures de la Renaissance; actuellement, il n'en subsiste plus que de rares exemplaires.

Cet escalier, ordinairement construit en charpente, avec paliers successifs, s'appliquait contre la façade postérieure de l'édifice ou occupait un angle de la cour. Il s'y ouvrait à l'air libre ou sous une galerie.

En Wallonie — notamment à Liége et à Tournai —, l'escalier extérieur des maisons modestes s'abritait sous un prolongement de la toiture (7ter).

Dans les demeures bourgeoises présentant un plan en équerre, l'escalier était souvent logé dans une tourelle d'encognure. (Cf. Chap. VI, pp. 123-125.)



Tournai. — Rue Saint-Martin, 29.
Escalier extérieur.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)



Tournai. — Réduit des Sions.
Escaliers extérieurs et entrée de cave.

Les maisons de quelque importance avaient toujours un *souterrain* comportant une ou plusieurs CAVES. L'escalier desservant celles-ci était très souvent extérieur, soit sur la cour, soit sur la rue. Il subsiste dans nos vieilles villes de très nombreux exemples de ce dispositif.

Outre leur emploi domestique, les caves avaient des destinations diverses: dépôts de marchandises, remises, écuries, cuisines ([8]), ateliers, boutiques, voire demeures d'humbles ménages. Ces caves habitées, dénommées *bouges*, étaient fréquentes dans les villes manufacturières; elles firent maintes fois l'objet d'édits.

La COUR avait pour principale destination de pourvoir d'air et de lumière les appartements, aussi était-elle généralement assez exiguë.

Les *cours d'honneur* elles-mêmes étaient de proportions relativement restreintes: juste assez grandes pour permettre à un carrosse d'y tourner [9]. Certaines de ces cours s'ouvraient sur la rue par un large portail d'allure monumentale. Quelques-unes, à l'instar des habitations princières, étaient bordées de *galeries* voûtées portant sur d'élégantes colonnes et arcades. Sous ces galeries trouvaient place la pompe, l'entrée de cave, le départ d'escalier. (Cf. Chap. V, note 19, et Chap. VI, Façades sur cour.)



Anvers. — Maison de Rubens (état en 1684).
(Cliché Nouvelle Société d'Éditions.)

Malgré l'exiguïté des terrains, de nombreuses maisons de la Renaissance possédaient un jardin, ainsi qu'en attestent les plans de nos vieilles villes [10].

Le JARDIN, s'étendant en profondeur derrière les bâtiments, jouissait presque toujours d'une *issue* sur une voie secondaire ou une ruelle. Lorsque le jardin était emmuré, l'issue se complétait d'une porte charretière à auvent ou d'un porche en édicule.

Dès le XVI[e] siècle s'était répandue chez nous la mode du *jardin architecturé*. Cette mode, venue d'Italie, avait trouvé en France son expression la plus aimable, et c'est sous la forme du « *jardin à la française* » que l'adoptèrent nos pères. Les tableaux de l'époque nous ont conservé, des jardins de l'espèce, quelques exemples aussi caractéristiques que délicieux. Le trait essentiel de ces jardins était la distribution ternaire du terrain, au moyen de dénivellements et de terrasses étagées, ménageant des perspectives plongeantes et des points de vue variés. Des massifs d'arbres et d'arbustes artistement taillés y alternaient avec les charmilles aux bancs de verdure et les parterres géométriques bordés de buis. Le long des allées, couvertes de sable coloré, couraient des plates-bandes fleuries que décoraient et animaient des vases, des stèles, des statues. Çà et là un bassin, une fontaine, un jet d'eau ajoutait sa note cristalline à la séduisante harmonie de l'ensemble ([11]).

NOTES DU CHAPITRE IV

([1]) Au XVII[e] siècle les autorités urbaines se préoccupèrent d'accroître le terrain disponible en faisant assécher des marais, désaffecter des cimetières, rogner sur les jardins et les places publiques. C'est ainsi qu'à Tournai, par exemple, les chanoines de la Cathédrale autorisèrent l'érection des maisons du Marché aux Poteries et de la rue des Chapeliers, naguère encore adossées au majestueux édifice. (SOIL DE MORIAMÉ, E., *L'Habitation tournaisienne*, p. 243.)

C'est pour répondre aux mêmes préoccupations, qu'à Bruxelles, les magistrats ordonnèrent de combler le « Zavelpoel » (Marais du Sablon), firent percer, en 1617, la rue Neuve à travers d'anciennes blanchisseries (DES MAREZ, *Traité d'Architecture*, p. 235), et convertir en terrains à bâtir les jardins de l'Hôtel d'Épinoy, confisqué pour trahison (1637), et ceux du Serment de Saint-Georges, acquis par l'État (1696). (DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, I, 197.)

([2]) Dans une même ville, la nature et la configuration du sol, le climat habituel, le caractère des habitants et les mœurs locales créent une certaine unité de conception dans le plan des habitations. En pays de plaine (Flandre), le plan diffère nécessairement de celui d'une région montagneuse (Ardennes). De même, suivant que la ville est bâtie sur un sol sablonneux (Bruges), ou marécageux (Gand), ou argileux (Tournai), ou rocheux (Dinant), suivant qu'elle a un fleuve (Liége), ou

n'en a pas (Bruxelles), qu'elle est place forte (Huy) ou ville ouverte (Nivelles), la configuration générale du plan et celle des terrains particuliers se trouvent modifiées. Toutefois, ce qui différencie surtout l'ichnographie de la demeure privée, c'est le rang social des habitants; il y a plus de similitude entre le plan d'un hôtel patricien d'Anvers et celui d'une aristocratique maison liégeoise qu'entre le plan de celle-ci et celui d'un logis d'artisan des bords de la Meuse.

(3) L'obligation du dépôt des plans et projets de bâtisse ne se généralisa dans nos villes qu'au cours du XVII[e] siècle. L'une des plus anciennes ordonnances sur la matière est celle du Magistrat de Bruges, stipulant que nul ne pourra bâtir sans avoir soumis aux autorités compétentes un plan ou « patroon » des constructions à ériger (1520); en outre, il était interdit de démolir, sans autorisation préalable, des constructions existantes : en 1532, un Brugeois est contraint de reconstruire une maison abattue par son père.

On retrouve un décret analogue, à Lille, remontant à 1594, et stipulant que « ceux veuillans bastir délivreront ung relief de la forme du bastiment qu'ils prétendront faire et de la largeur dicelle... » (P. PARENT, *L'Architecture civile à Lille*, p. 63.)

Mais ces ordonnances sont longtemps restées lettre morte. A Tournai, les Registres aux plans n'ont été régulièrement conservés qu'à partir de 1671, c'est-à-dire au lendemain des conquêtes de Louis XIV.

A Gand, les Autorisations de bâtir et les Registres aux plans ne remontent qu'à 1698.

A Bruxelles, toutes les pièces d'archives concernant ces questions ont été brûlées dans l'incendie de l'Hôtel de ville, lors du bombardement de 1695.

Mais, dès 1697, on voit une ordonnance des édiles bruxellois décréter que « Comme il ne convient en aucune manière de laisser déformer la Grand'Place par des édifices ou des pignons trop différents », il est interdit « tant aux propriétaires qu'aux ouvriers, de bâtir au Marché... » sans déposer au préalable le « modèle du pignon qu'ils auraient l'intention d'édifier », et ce, « sous peine d'une amende »; « toute construction érigée contrairement à cette disposition sera démolie aux frais du contrevenant ». (G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, I, p. 50.)

Au surplus, les « plans » qui nous sont parvenus se réduisent généralement à un croquis très sommaire de la façade : on n'y trouve ni échelle, ni plan-terrier, et l'on en est réduit aux conjectures quant à la distribution intérieure de l'édifice.

(4) Les tableaux des « petits-maîtres » du XVII[e] siècle, les Teniers et consorts, nous ont laissé de délicieuses représentations de ces salles, les unes riches, les autres misérables, mais toutes également attachantes de pittoresque et d'intimité.

(5) Naguère cette disposition se retrouvait encore dans nombre de maisons anciennes (par exemple, à Tournai, rue du Four Chapitre [XVI[e] siècle]; à Gand, rue Haute [XVII[e] siècle]; à Bruges, rue des Potiers, rue Flamande, etc.).

(6) Le vestibule carré et l'escalier en éventail ont été conservés dans maintes demeures bourgeoises d'antan, notamment à Anvers, à Bruges, à Liége. L'un des plus jolis exemples est celui de la Maison du *Pélican*, à Gand (local de la Commission des Monuments); mais ici, l'escalier, au lieu de prendre son départ dans le vestibule, est relégué dans un couloir intérieur.

(7) En 1688, une Ordonnance du Magistrat de Tournai stipule que, pour raison d'embellissement de la ville, « les premiers de ceux ayant pareils canaux, ruelles ou quelques vuides entre leurs héritages qui voudront bastir devront abolir les dits vuides et bastir contigu le mur de leur voisin... » (Archives comm., vol. 890*bis*, f° 174 v°.)

Malgré cet édit et d'autres qui suivirent, certaines de ces ruelles ont subsisté à Tournai, où elles portent encore le nom d'« issue ». On en retrouve également des exemples dans d'autres villes, à Ypres (Marché au Bétail), à Malines (quai au Sel) et à Gand (rue Haute et Marché aux Légumes). Dans cette dernière ville, ces ruelles portaient le nom pittoresque de « Kattesteeg » (ruelle aux Chats).

En quelques endroits, notamment à Bruxelles, les dites ruelles sont devenues les sordides « Impasses » du XIX[e] siècle.

(7bis) A Liége (rue d'Avroy, quai de Fragnée, etc.), le couloir extérieur était fréquemment surmonté d'un étage bas servant de logement. (Note de M. P. Jaspar.)

(7ter) Tel qu'on observe, de nos jours, de nombreux escaliers extérieurs en Espagne et en Italie, et tel qu'on les construisait encore à Paris sous Louis XIV. (Note de M. P. Jaspar.)

(8) Un tableau du Musée de Bruxelles, attribué à Mostaert et représentant des épisodes de la *Vie de Saint Benoît*, nous restitue l'aspect pittoresque d'une cuisine souterraine dans une habitation bourgeoise de la Renaissance.

(9) On sait que la mode du carrosse s'introduisit chez nous au XVII[e] siècle, y suscitant un tel déploiement de luxe qu'elle fit l'objet de plusieurs édits somptuaires.

Cf. tableau de Snayers, au Musée de Bruxelles : *Le Comte de Bournonville dans son carrosse* (n° 431).

(10) Rappelons, notamment, le plan de Bruges, gravé par Marc Gheeraerts en 1562, et le plan de Bruxelles, gravé par Martin du Tailly, en 1639.

Les jardins étaient particulièrement nombreux et spacieux dans les quartiers aristocratiques, ainsi que le montrent, par exemple, le tableau représentant *Isabelle abattant l'oiseau à la place d'Armes de Gand* (Musée archéologique de cette ville) et une œuvre de Gillis Neyt, *Paysage d'Anvers*, datée de 1681 (n° 211 du Catalogue de l'Exposition du Paysage flamand, Bruxelles, 1926).

(11) Quelques œuvres de l'école rubénienne nous restituent dans tout leur charme certains jardins de l'époque. Ce sont d'abord celles du grand Pierre-Paul lui-même, où il a choisi, comme décor, des parties de son jardin d'Anvers; ce sont celles de ses contemporains et disciples, tels Sébastien Vrancx, dans son *Retour de l'Enfant prodigue* (n° 361 du Catalogue susdit), Gaspard de Witte, dans sa *Toilette de Bethsabée* (n° 374 du même catalogue), G. Van Schoor, dans son *Hôtel de Nassau* (Musée de Bruxelles, 213).

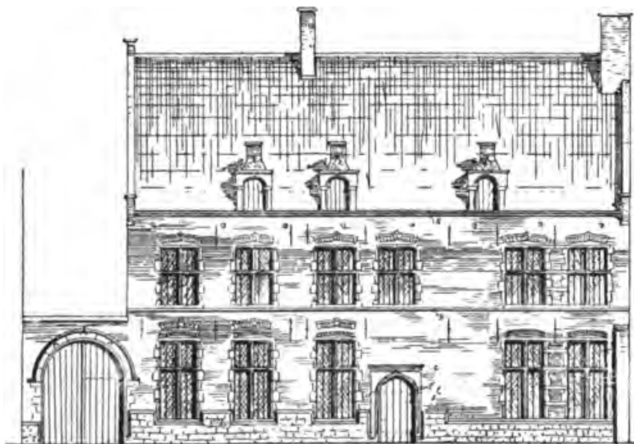
Mentionnons aussi le frontispice d'un curieux ouvrage: *Le Jardinier des Pays-Bas*, publié à Bruxelles, en 1672.

CHAPITRE V

ÉLÉVATION

I. — Principes d'ordonnance.

Les lois qui régissaient le plan-terrier de la demeure belge — convenance pratique, traditionalisme, régionalisme — se révèlent aussi dans le plan de sa façade. On ne constate en ce domaine aucune innovation capitale, aucun emprunt délibéré à l'architecture italienne.



Tirlemont. — Maison patricienne dite « L'Arche de Noé ». (XVIIe siècle.)

La caractéristique essentielle de la maison gothique : *prédominance des vides sur les pleins*, se perpétue dans notre architecture domestique jusqu'en pleine époque classique.

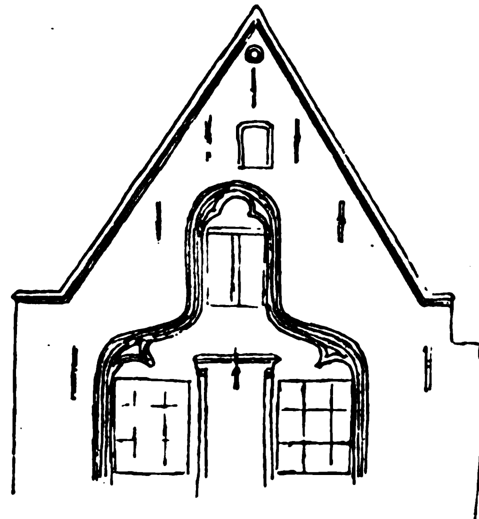
Bien que, dès le début du XVIe siècle, les tendances intellectuelles de la Renaissance : le goût de la clarté et de la logique, la recherche de l'ordonnance et du rythme, aient exercé leur influence jusque sur l'esthétique de la maison bourgeoise, nos maîtres d'œuvre sont restés fidèles aux principes traditionnels de la *distribution apparente* et de la *structure réelle*. C'est ainsi qu'ils continuèrent à marquer au dehors la destination

et les dimensions des différents locaux de l'édifice : l'emplacement et les proportions de la « salle », par exemple, se révèlent par la disposition et l'importance de ses baies; le nombre, le plan et la hauteur des étages s'accusent dans les divisions du frontispice.

Nos constructeurs ne se préoccupaient pas toujours de maintenir entre ces divisions une harmonie parfaite ni une symétrie rigoureuse : de



Gand. — Le « Paon », rue Haute. (XVIIe siècle.)
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)



Bruges. — Pignon du XVIe siècle.
(D'après Verschelde.)

nombreuses maisons bourgeoises des XVIe et XVIIe siècles, tant en Flandre qu'au Brabant et au pays de Liége, nous montrent des trumeaux et des baies irrégulièrement distribués, et des façades désaxées (1).

Pourtant, dans la plupart des cas, le dispositif de la *travée*, corollaire de la claire-voie gothique léguée par l'époque bourguignonne, empêchait une application trop libre du principe de la distribution apparente.

S'inspirant du parti adopté par leurs collègues français, nos architectes cherchèrent à concilier les traditions médiévales avec les préceptes d'ordonnance introduits par la Renaissance, et, tout en disciplinant leur invention, ils surent se garder des erreurs d'une esthétique à priori.



Ypres. — Rue de Stuers (1648).

Alors qu'en Italie prime une conception purement décorative qui sacrifie tout à la séduction des lignes extérieures, en Belgique, comme en France, la conception reste foncièrement constructive.

« Il est certain, dit à ce propos M. de Baudot, qu'il y a un désaccord complet entre l'ordre d'idées qui a dirigé l'architecture en France et celui de l'Italie, et que l'influence de celle-ci dans notre pays a été fatale; toutefois, le mal ne s'est pas produit aussi nettement et aussi rapidement qu'on semble le croire généralement » ([2]).

Cela est plus vrai encore pour notre pays, terre de tradition par excellence, où l'architecture, celle surtout de l'habitation privée, n'a commencé à se dénationaliser qu'au XVIIIe siècle.

Une judicieuse conception du plan, un heureux équilibre des lignes et des masses, l'élégance des formes et la netteté des profils, suffisent, en dehors de toute réminiscence étrangère, à assurer à de modestes maisons belges des XVIe et XVIIe siècles une sorte de perfection classique.

***

Dans leurs recherches d'ordonnance, nos maîtres d'œuvre se sont inspirés de trois grands principes :

1° la mise en proportion de la façade et de ses divers éléments;

2° l'organisation des masses architectoniques par les dispositifs de la travée et de l'entablement;

3° le recours aux ordres classiques comme moyen d'harmonisation et d'expression.

Mise en proportion des différentes parties de l'édifice.

Cette méthode, qui semble avoir été l'un des dogmes principaux de l'art gothique, continua d'être pratiquée chez nous pendant toute la Renaissance. Les procédés de composition que nous révèlent les dessins d'un Hoeimaeker [3] sont les mêmes que ceux qui s'affirment dans l'album d'un Vuillard de Honnecourt [4] : ils consistent à baser, sur des rapports arithmétiques et géométriques très simples, la recherche de combinaisons eurythmiques, non seulement pour l'ensemble du plan mais aussi pour les moindres détails de la construction.

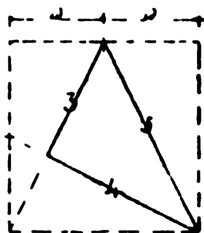
Les judicieuses remarques qu'a publiées M. Paul Jaspar, au sujet des proportions régissant certains monuments wallons de la Renaissance [5], peuvent s'appliquer à la généralité des édifices belges de cette époque, même aux plus modestes. Partout, les rapports de nombre sont des plus simples : 1 à 2, 1 à 3, 1 à 5, 2 à 3, 2 à 5, 3 à 4, 3 à 5. Partout, les mêmes tracés géométriques fondamentaux se retrouvent sous les compositions en apparence les plus diverses, voire les plus compliquées; ce sont: le cercle, le carré et, surtout, le triangle.

On peut dire que le *triangle* est à la base de toute l'architecture de la Renaissance.

La forme de triangle la plus communément employée est celle du fameux triangle rectangle dit « égyptien » (aussi appelé « magique ») dont les côtés sont respectivement dans les rapports de 3, 4, 5.

Ce schéma séduisant a reçu d'innombrables applications, non seulement dans le dessin général de la façade, mais encore dans les éléments architecturaux les plus divers : portes, fenêtres, pignons, clés d'ancre, et jusqu'aux taques de cheminée, aux vitrages des baies, aux dallages et parquetages des aires.

M. Paul Jaspar a noté que la tyrannie de la tradition est, sur ce point, si forte, qu'elle a imposé le schéma du triangle 3, 4, 5, lors même qu'un autre parti s'indiquait, par exemple, dans le parquet d'une maison



Triangle « égyptien ».
(Cliché de M. P. Jaspar.)

liégeoise, où l'on a adopté un défectueux pis-aller plutôt que de renoncer au schéma d'usage.

Le triangle équilatéral se retrouve, lui aussi, à la base de nombreuses compositions architecturales de la Renaissance — depuis l'Hôtel de ville de Visé jusqu'aux lucarnes des maisonnettes furnoises. Ce triangle intervient principalement dans le tracé du pignon et dans la forme du comble. Parfois, les deux triangles — rectangle et équilatéral — se superposent et se combinent dans une même épure, engendrant des formes éminemment équilibrées et harmonieuses (6).

Ces procédés d'eurythmie architecturale restèrent en honneur jusqu'au XVIIIe siècle : il est aisé de les découvrir encore sous les plus pesantes décorations du genre dit « baroque », voire sous les plus prolixes ornements du « rococo ». Mais pas plus que le moyen âge, et pas plus en ce domaine-ci qu'en d'autres, la Renaissance ne s'astreignit à des méthodes rigoureuses; le sentiment personnel du constructeur intervenait à chaque moment pour vivifier les données théoriques et individualiser les réalisations artistiques.

Dispositifs de la travée et de l'entablement.

Ces deux partis essentiels d'ordonnance s'attestent nettement dans les divisions de la façade. Ils visent à mettre en valeur la silhouette du

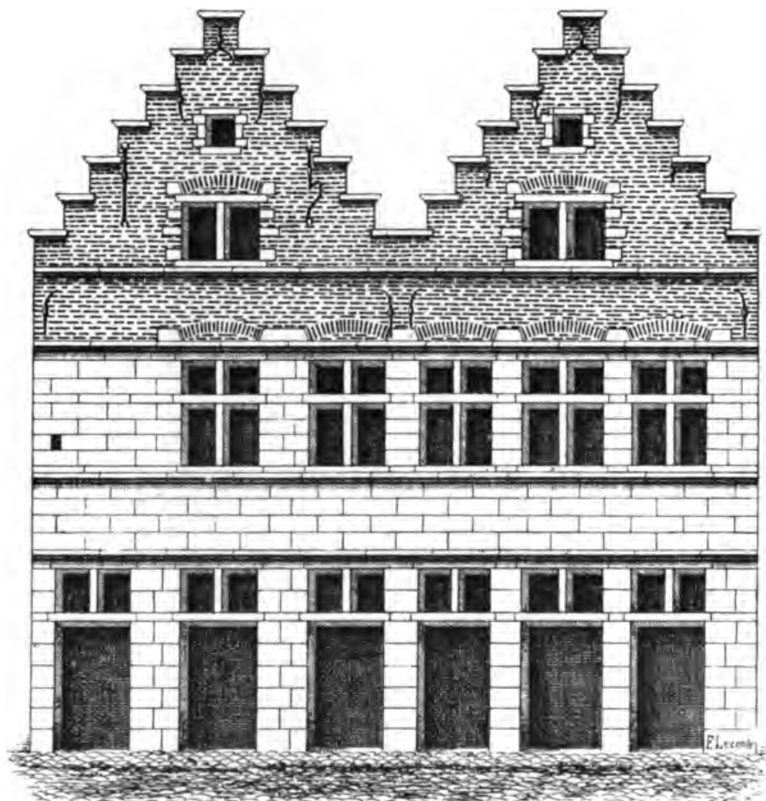


Malines. — « De Goede Lepelaere » (1519).

frontispice, soit par le contraste, soit par l'accentuation de certaines lignes générales, et répondent à deux recherches différentes d'expression : tantôt, le mouvement ascensionnel des verticales, qui éveille une impression

de légèreté et d'élan, en attirant l'œil vers le faîte (7); tantôt, la répétition des horizontales, qui confère à l'esprit une impression de stabilité et de solidité (8).

De là deux systèmes architectoniques : celui des divisions par travées et celui des divisions par zones ou registres. Ces systèmes comportent chacun une disposition particulière des baies, mais tous deux, notons le bien, ont leur origine dans l'architecture médiévale.



Tournai. — Quai du Luchet d'Antoing.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

Le système des *divisions verticales* semble dériver des traditions de la maison en colombage. Il comporte des fenêtres superposées en travées régulières, séparées par des bandes de maçonnerie pleine, plus ou moins saillantes, se prolongeant du sol au faîte, à travers les étages (9).

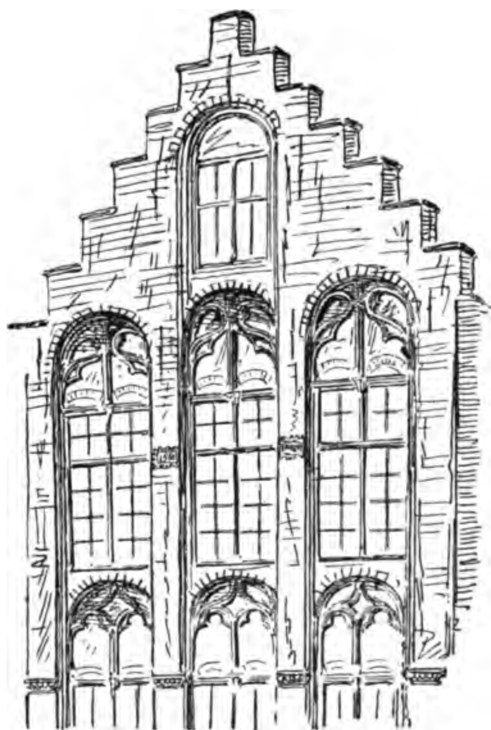
Le système des *divisions horizontales* procède, vraisemblablement, de la construction en charpente. Il présente des zones en claire-voie, séparées

par des cordons rayant transversalement toute la façade, et se répétant même jusque dans le pignon, dont ils relient les gradins opposés [10].

Chacune de ces conceptions a prévalu, selon les temps et les lieux.

La prépondérance de l'un ou de l'autre principe d'ordonnance, ou leur combinaison, ont largement contribué à varier la physionomie de nos vieilles demeures.

Le système des divisions horizontales s'est surtout développé dans la vallée de l'Escaut : à Tournai, à Audenarde et, jusqu'à un certain point, à Gand; le système des travées est plus particulier au Brabant: Malines, Anvers, Bruxelles, et à la principauté de Liége.



Maison à l'Écluse.
Type de la façade à travées en retrait.



Bruges. — Rue de l'Eeckhout.
Arcs en contre-courbure.

Dans l'architecture brugeoise, les divisions verticales prédominent aussi, mais elles sont réalisées par des travées en léger retrait sur le nu du mur, travées inscrites sous un arc extradossé et moulurées sur leur contour. Cette structure, simple, logique et expressive, s'est assez vite entachée d'un vice : celui des arcs infléchis ou en contre-courbure. Ces

arcs, foncièrement irrationnels, sont néanmoins éminemment expressifs : s'unissant en une ondulation continue aux lignes des trumeaux et des arcs de décharge, ils solidarisent, en un même système décoratif la succession des étages et le pignon (11).

Bien que ces partis n'aient rien d'absolu, on constate, dans l'architecture belge de la Renaissance, prise dans son ensemble, la faveur successive de trois schémas.

Jusque vers le milieu du règne des Archiducs, la prédominance est aux *lignes verticales* : dans les façades de tendance classique, les trois ordres superposent rigoureusement leurs colonnes et leurs pilastres; ailleurs, aux angles de l'édifice, sur les trumeaux et le long des pieds droits des baies, des chaînages de pierre se prolongent du soubassement au comble. Il en est ainsi pour de nombreuses maisons de Tournai et de Liége, comme pour celles de Gand, d'Anvers, de Bruxelles ou de Malines.

De 1615 à 1660 environ, s'affirme de plus en plus la prédilection des maîtres d'œuvre pour le schéma en *horizontales* : les seuils et les linteaux se prolongent en cordons transversaux interrompant les chaînages; le relief des bandeaux et des corniches s'accentue aux dépens de celui des trumeaux et des pilastres, au point que ces derniers s'effacent souvent tout à fait (12).

En certaines façades d'apparat règnent, entre les étages, de véritables entablements aux bandeaux architravés, ornés de frises historiées et couronnés de corniches largement proéminentes. (Cf. pp. 85 et 86.)

Dans les constructions modestes, l'entablement se réduit à deux cordons de pierre, l'un reliant les linteaux de l'étage inférieur, l'autre, les seuils de fenêtres de l'étage supérieur (13).

Le plus souvent, les bandeaux sont surmontés d'une moulure en larmier, destinée à rejeter loin du parement l'eau pluviale (13*bis*).

Les cordons de pierre, rayant le parement de brique, sont un des grands charmes de l'architecture belge d'époque Renaissance.

Ce schéma en zones transversales répondait à la fois aux tendances traditionalistes et aux exigences esthétiques. Les bandeaux de pierre divisaient la façade en registres, comme le faisaient les poutres de la maison en charpente; d'autre part, le prolongement continu des seuils et des lin-

teaux créait, au-dessus de chaque étage, une sorte d'entablement qui rappelait l'ordonnance classique.

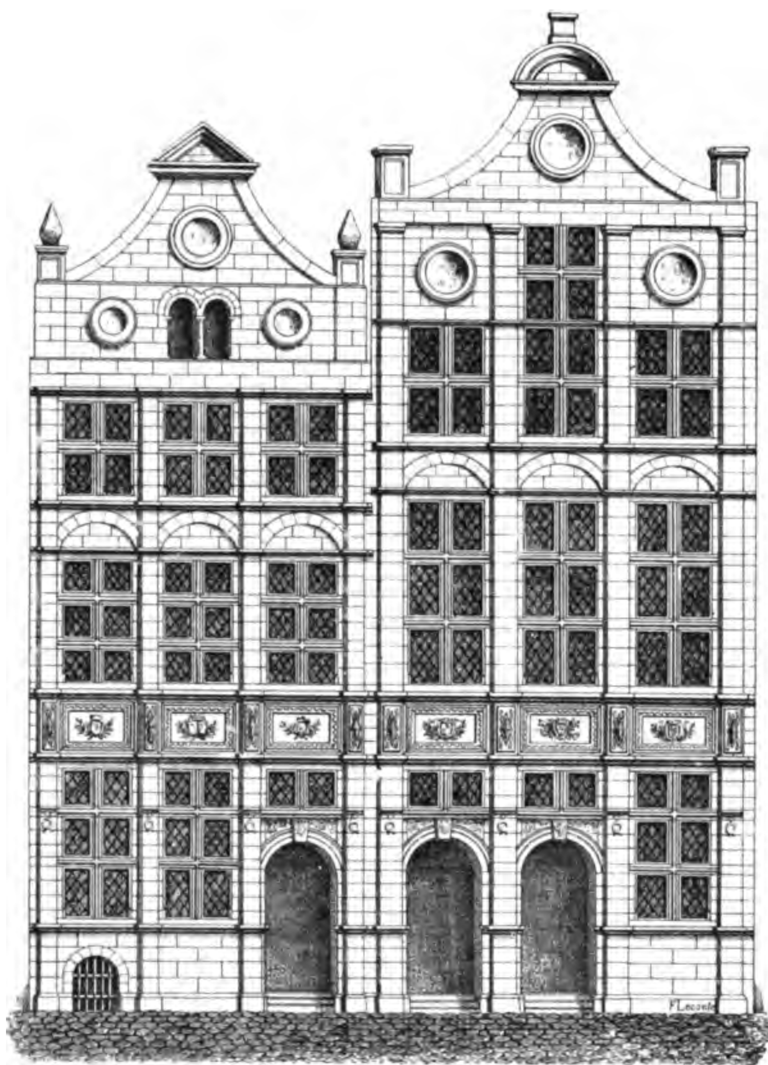
Dans ce type d'ordonnance, le nombre et le relief des cordons varient avec les régions, les époques, et le goût personnel des construc-



Bruxelles. — Rue Nuit et Jour.
(Façade postérieure d'une maison de la rue de l'Impératrice, 16.)
Vers 1650.
(Cliché du Vieux Bruxelles.)

teurs. C'est ainsi qu'en Brabant, au temps des Archiducs, on voit un bandeau prolonger de l'un à l'autre les croisillons des baies, alors que les linteaux mêmes restent indépendants et limités à la largeur des lumières.

Certains maîtres d'œuvres du XVII[e] siècle ont cherché — et réalisé dans leurs meilleures productions —, la conciliation des deux systèmes : celui de la travée et celui de l'entablement. C'est le cas, par exemple, dans



Tournai. — Maisons dites du « Baillage » (*sic*), Grand'Place.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

l'admirable Maison des Maçons, à Bruges, où des horizontales vigoureuses soulignent et soutiennent l'élancement du faîte (1621). (Cf. Chap. X.)

C'est également le cas pour les Maisons du Baillage, à Tournai (vers 1660).



Bruxelles. — Maison de « La Bellone », rue de Flandre, 48 (1697).

(Cliché du Vieux Bruxelles.)



Palais de Marguerite d'Autriche, à Malines. (Cour intérieure.) (Cf. Façade principale, Ch. II, p. 10.)
(Cf. Ch. II, p. 10, façades extérieures.)

(Cliché Nouvelle Société d'Éditions.)

Dans la dernière partie du siècle, avec l'apparition de l'ordre colossal, le goût revint aux verticales ininterrompues. Des bandes de maçonnerie saillantes, reliant les encadrements de fenêtres se prolongèrent à travers toute la façade [14]; ailleurs, de hauts pilastres, montant de fond, pourvus de bases et surmontés de chapiteaux, eurent pour effet de dénaturer le caractère traditionnel de notre architecture et, en l'assimilant au style Louis XIV, de l'acheminer vers un classicisme international [15].

Emploi des ordres classiques.

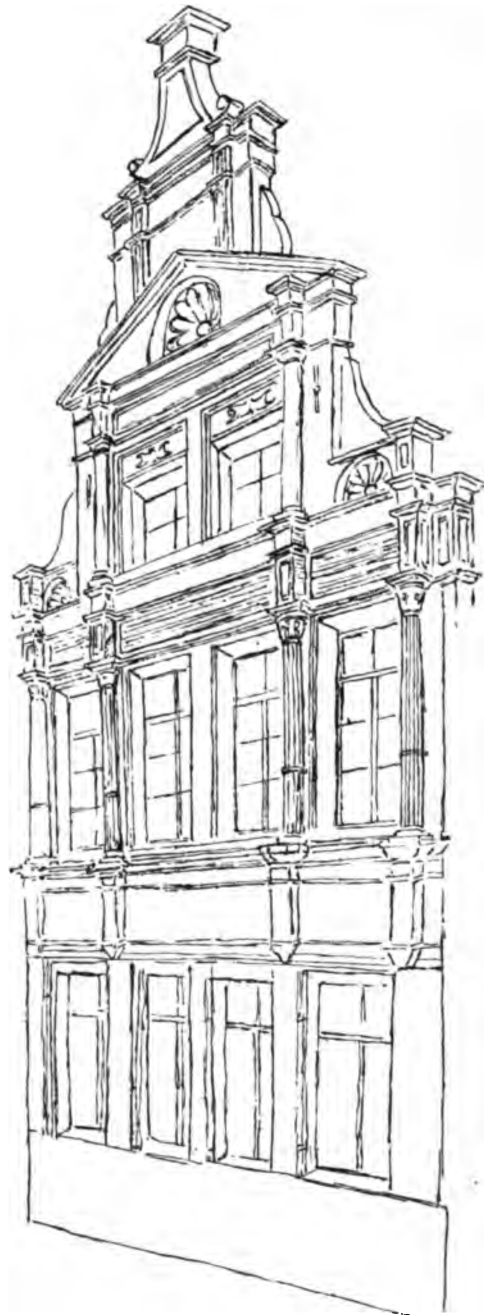
Dès l'aube de la Renaissance quelques architectes tentèrent d'appliquer à nos étroites façades des éléments d'ordonnance classique. Mais la plupart des constructeurs, jusque bien avant dans le XVIIe siècle, ne virent là qu'un *thème pittoresque*, une source d'enrichissement du répertoire décoratif. En dépit de Serlio, de ses traducteurs et de ses commentateurs [16], la théorie modulaire resta longtemps lettre morte aux Pays-Bas: la maison du « Saumon », à Malines, est un magnifique exemple de la liberté et de la fantaisie avec lesquelles les plus avertis de nos architectes interprétèrent Vitruve. Mais, d'autre part, on ne pourrait assez admirer avec quelle logique, quelle sûreté de technique, ils greffèrent délibérément, sur la structure traditionnelle, les données antiques.

Ce fut vraisemblablement un français, Guyot de Beaugrant, qui intronisa les données classiques aux Pays-Bas, lors de la construction du Palais de Marguerite d'Autriche, à Malines (1507-32). L'ordonnance de cet édifice fut loin, d'ailleurs, d'être rigoureusement canonique: au palais malinois comme dans les châteaux français contemporains, les ordres ne se montraient que dans l'ornementation des parties supérieures de la façade, et la structure restait médiévale. Il en fut de même au Palais de Nassau à Bruxelles, qui, malgré d'évidentes recherches de modernisation, avait encore une allure toute gothique.

La maison des Arbalétriers à Anvers, élevée en 1553, n'est elle-même, malgré ses colonnettes en candélabres, qu'une sœur cadette de la maison des Bateliers de Gand (1531), et, comme elle, fille du moyen âge. Dans l'une comme dans l'autre de ces façades se reconnaît l'influence de Rombaut Keldermans, collaborateur de Guyot de Beaugrant à Malines, et



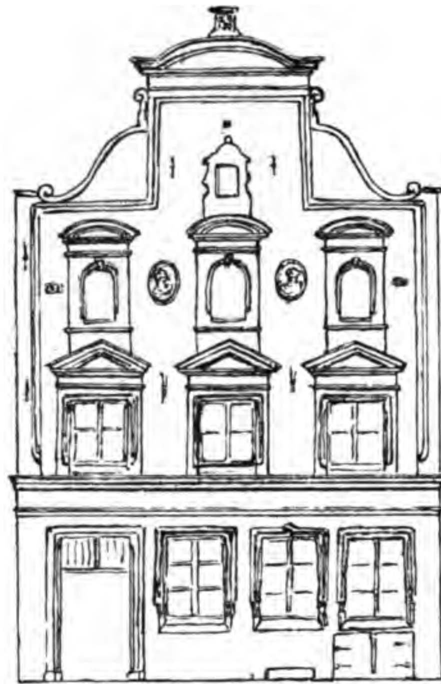
Malines. — Maison dite du « Saumon ». (Premier quart du XVIe siècle.)



Bruges. — Maison dite du « Serment de Saint-Georges » (1541).



Léau. — Grand-Place (1571).
« De Helespiegel . »

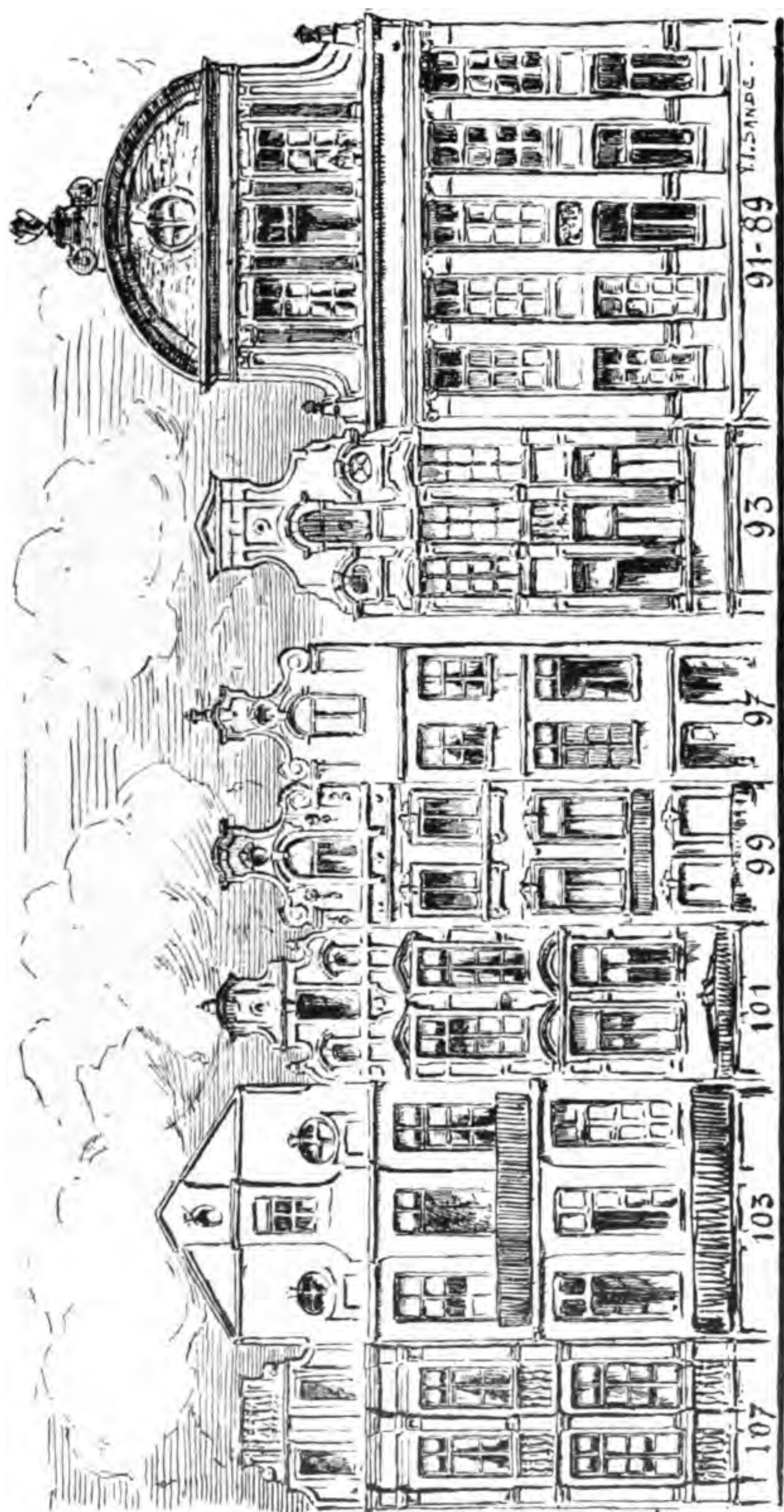


Bruges. — Place Simon Stévin (1571).

génial interprète, gothique-flamand, des grâces de la Renaissance française.

Au cours des XVIe et XVIIe siècles, les successeurs de l'illustre maître malinois ont, de plus en plus, cherché dans les ordres classiques un *principe de composition et d'harmonie.* Mais nulle part, ils ne se sont astreints à un canon rigoureux. Accepté en principe, le système modulaire comporte, dans l'application, des infractions sans nombre; cela est vrai des édifices les mieux ordonnés, les plus classiques, en apparence, de notre Renaissance — l'église Saint-Charles, à Anvers, par exemple — et cela est vrai, à plus forte raison, de l'habitaion bourgeoise ([17]).

La plus remarquable façade d'inspiration classique réalisée en Belgique dans la première moitié du XVIe siècle, celle du Jeune Serment des Arbalétriers de Saint-Georges, à Bruges (1541), reproduit presque identiquement celle du Palais de Marguerite d'Autriche, et présente, elle aussi, le savoureux mélange d'une structure traditionnellement belge et de formes renouvelées de l'antique.



Bruxelles. — Marché-aux-Herbes.

(Cliché du T. C. B.)

Ce qui régla, dans notre architecture, le rapport des parties entre elles, et des parties à l'ensemble, c'est beaucoup moins la théorie classique que les convenances pratiques, les nécessités techniques et le sentiment personnel : l'application des ordres n'intervint qu'après coup, comme un facteur d'harmonisation, un artifice de style, une parure de luxe.

Au surplus, en suivant — en cela comme en tant d'autres choses — l'exemple des grands architectes français, nos constructeurs firent preuve de discernement : la froide et rigoureuse ordonnance de l'architecture italienne ne pouvait réussir sous nos ciels changeants, dans notre atmosphère de demi-teintes — la Maison des Parchons, à Gand, suffirait à le démontrer. En revanche, l'interprétation libre des ordres, greffée sur la structure médiévale, a abouti à la formation d'un style à la fois logique et séduisant, dont nos vieilles maisons restent l'éloquent témoignage.

La superposition des ordres, principe fondamental des données classiques, ne fut appliquée qu'exceptionnellement à la demeure privée. Le plus souvent les proportions seules, et quelques éléments isolés : entablement, corniche, pilastre, fronton, rappellent les directives classiques.

Mais, dans les façades d'apparat, comme celles des locaux corporatifs, nos constructeurs ont volontiers adopté le système français : un ordre par étage, encore que cette disposition n'ait rien d'absolu. Il arrive que l'un des ordres soit absent ou que leurs rangs de superposition soient intervertis.

En fait, l'*adoption des ordres* se borna, même dans notre architecture monumentale, à l'emploi de la colonne isolée, du pilastre et de l'entablement.

Dans cet emploi les constructeurs belges de la Renaissance ont accordé successivement leurs préférences à chacun des trois ordres : au dorique pendant le premier quart du XVIIe siècle, à l'ionique jusque vers 1650, au corinthien (et au composite) par la suite. Toutefois, cette règle elle-même comporte d'innombrables infractions.

Vers la fin du siècle, l'influence du style Louis XIV français a fait appliquer l'ordre colossal jusqu'aux façades de certaines maisons bourgeoises (18 et 18*bis*).

La substitution, au début du XVII[e] siècle, du *support monolithe* au pilier fasciculé, est l'exemple le plus caractéristique de l'assagissement des conceptions architecturales à cette époque, mais l'emploi de la *colonne* est très limité dans la construction privée ([19]).

Il en va différemment du pilastre et de l'entablement qui deviennent, surtout dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, deux éléments prépondérants de l'ordonnance du frontispice et de la décoration intérieure.

Au XVI[e] siècle, les *colonnettes* adossées ou engagées jouent un grand rôle dans l'architecture des façades, mais elles en sont peu à peu éliminées au profit des pilastres, à mesure que s'accomplit l'évolution des formes gothiques vers l'art classique.

Au XVII[e] siècle, colonnes et colonnettes — jumelées ou isolées, accouplées ou couplées à des pilastres, dotées d'un fût lisse, cannelé, rudenté, torsé ou en bossage — sont exclues des parties constructives de l'édifice et se réfugient aux portails, aux niches, aux lucarnes « en tabernacle », aux piédroits des cheminées, et, surtout, dans le mobilier.

Le *pilastre* se prêtait admirablement au parti traditionnel de la claire-voie. Aussi nos constructeurs l'appliquèrent-ils avec un rare bonheur, et en d'innombrables variantes, aux étroites façades urbaines : pilastres simples, accouplés ou flanqués, pilastres cannelés, rudentés ou cintrés, mais surtout pilastres bandés dont les reliefs nets et vigoureux répondaient si bien au tempérament national.

Le support de l'époque Renaissance — colonne, pilier ou pilastre — est ordinairement monté sur un *piédestal.* C'est parfois encore le piédestal du gothique finissant : prismatique et terminé par un chanfrein. C'est plus souvent, le piédestal classique, avec socle et corniche.

La *base* du support, généralement attique, est celle de la dernière phase gothique, mais avec un profil plus accentué.

En revanche, contrairement à l'usage du gothique « flamboyant », le XVII[e] siècle rétablit le *chapiteau* comme couronnement indispensable de la colonne, du pilier ou du pilastre, — ce qui atteste, une fois de plus, la volonté de nos architectes de sauvegarder les plus saines traditions médiévales.



Anvers. — La Maison des Tanneurs et la Maison des Drapiers.
(Etat avant restauration.) *(Cliché du T. C. B.)*

L'adoption de l'*entablement,* qui modifia, plus que toute autre innovation, la physionomie de la maison belge, fut la conséquence (par suite, sans doute, d'une association d'idées traditionnelles) du retour à l'emploi du chapiteau.

Or, dans la construction privée, plus encore que dans l'édifice religieux ou municipal, l'entablement belge est rarement correct de proportions et de tracé. Dans les entablements séparant les étages, la frise est d'une hauteur démesurée, par suite de l'habitude de placer la corniche au niveau des appuis des fenêtres supérieures ([20]).

Pour dissimuler ce défaut, nos architectes ont recouru à des expédients : ou bien, ils ont adopté le parti français, interposant un stylobate entre l'entablement et le seuil des fenêtres; ou bien, ils ont superposé l'entablement aux arcs de décharge, associant ainsi, avec un illogisme plus apparent que réel, un système gothique et une formule classique. Ce faisant, ils renforçaient l'effet des divisions horizontales, et ils satisfaisaient, à la fois, à la tradition et au sentiment esthétique de leur temps.

Les *consoles*, chères à l'époque gothiques, restent très en faveur aux XVIe et XVIIe siècles. Tantôt, elles reçoivent la retombée des voûtes (dans les caves, les porches, les galeries sur cour) ou celles des arcs de décharge; tantôt elles supportent l'encorbellement des étages, des baies ou des frontons. Leurs formes s'inspirent, au XVIe siècle, soit de celles du gothique tertiaire, soit des profils classiques; au XVIIe, elles accusent la tendance de l'époque à recouvrir au modèle de nature : calices floraux, pommes de pin, mufles de lion, masques, etc. ([21]).

NOTES DU CHAPITRE V

([1]) Généralement ces licences sont compensées par un si juste équilibre des masses et un sens si sûr de la composition qu'elles ne choquent pas le regard.

Rappelons, notamment, la façade de la Noble rose, à Furnes, et celle du Paon, à Gand. A Bruxelles même, l'aristocratique Hôtel d'Egmont présentait une ordonnance asymétrique.

Dans les maisons modestes, et particulièrement dans celles construites en charpente ou en colombage, l'irrégularité de la façade est à peu près la règle générale. Citons en quelques exemples : à Gand, rue du Ponton et rue des Ramoneurs; à Maeseyck, Grand'Rue (1643); à Ath, place du Nord; à Bruxelles, rue des Six Jetons et rue Rempart des Moines; à Diest, ruelle du Cygne; à Liége, rue de l'Épée; à Andennes, place Sainte-Begge. On pourrait allonger considérablement cette liste.

Quelques pignons brugeois, en brique et pierre, sont nettement asymétriques, tels ceux de la rue de Jérusalem (nos 34 à 38) et celui d'une maison de la rue Fleur de Belé (démolie) reproduite par Verschelde (*op. cit.*, pl. VII).

(2) A. DE BAUDOT. *L'Architecture. Le Passé. Le Présent.* Paris 1916, p. 100.

(3) Livre d'esquisses conservé à la Bibliothèque de l'Université de Gand.

(4) *Le Livre aux Esquisses* (XIVe siècle, Bibliothèque nationale, Paris). L'original est perdu; une copie a été publiée par J.-B. Lassus, en 1858.

(5) PAUL JASPAR. *Pour la Reconstruction de Visé. L'Émulation* (1-1-21).

(6) L'admirable maison Curtius, à Liége, fournit une abondante démonstration de l'emploi du triangle « égyptien ». Il en est de même pour de nombreuses maisons tournaisiennes du XVIIe siècle, notamment celles dites du « Baillage » (Grand'Place). Certaines façades yproises, comme celle de l'Hôtel de Gand, rue des Chiens, offraient aussi d'ingénieuses combinaisons du schéma triangulaire, depuis le dessin du pignon jusqu'au tracé des ancres.

(7) Le système apparaît nettement à la maison du Saumon, à Malines, à la maison des Arbalétriers à Anvers, à celle des Bateliers à Gand, ainsi qu'aux maisons de la Grand'Place à Bruxelles.

(8) Exemples caractéristiques : Hôtel de l'Étang, à Ath; Maison Curtius, à Liége; Maison des Trois Cygnes, à Bruges (rue des Carmes); Maison des Mesureurs de Grains, à Gand.

(9) Exemple tardif à Gand, auberge du « Lion d'Or » (1652) (Marché aux Grains), où des chaînages verticaux de toute beauté se prolongent à travers toute la façade, lui prêtant un grand style.

(10) La parenté de la façade en carpentage et de celle en maçonnerie rayée de cordons horizontaux se décèle clairement dans l'architectrue tournaisienne (maisons anciennes quai du Luchet d'Antoing, rue de la Ture, rue de Paris, n° 3, etc.)

La maison dite des « Gouverneurs espagnols » (démolie en 1890) offrait, du même système, un exemple caractéristique et de très beau style.

(11) Notons, cependant, un second vice de construction de ce système, qui marque la décadence du style brugeois. Le trumeau médian ne recevant plus, dans le haut, aucune charge, s'amortit dans le vide par un expédient quelconque : larmier, gradins, accolade, voire figure couchée (comme dans un pignon sur cour, rue Neuve).

(12) Le schéma horizontal s'accuse nettement, par exemple, à Gand : dans la maison du Lindeworm (1662) et dans celle des Mesureurs de Grains, voisines de celle des Francs Bateliers, — ce qui permet de saisir sur le vif le contraste des deux systèmes.

(13) Magnifique exemple à Tournai, rue Saint-Piat (Brasserie Saint-Piat, 1644).

(13bis) Cf. Chapitre VII, larmiers.

(14) Très bel exemple à Bruxelles, rue au Beurre, maison de la Huve d'Or (autrefois rue de l'Étuve).

(15) Rappelons : à Gand, Marché aux Grains, maison « Aux Armes de Zélande »; à Bruxelles, maisons du Marché aux Herbes, n°s 36 et 91; à Liége, maisons de la place du Marché; Hôtel Sklin, rue Hors-Château, etc.

(16) On sait que l'ouvrage de Serlio fut traduit en flamand, par Pierre Coecke d'Alost, en 1546, et que le plus actif propagandiste de la Renaissance en nos contrées fut Vredeman de Vriese (cf. chapitre XII, les *Constructeurs*).

(17) L'étude des maisons corporatives d'Anvers et de Bruxelles est, à cet égard, particulièrement instructive.

L'ancienne *Maison des Drapiers*, à Anvers (construite en 1541 et réédifiée, après incendie, en 1580) démontre avec quelle naïve et savoureuse fantaisie les maîtres flamands du XVIe siècle utilisèrent les données antiques : proportions grêles et incorrectes, bases, fûts et chapiteaux défectueux, introduction des arcs de décharge dans les entablements.

A Bruxelles, la maison de « *la Brouette* » (Grand'Place), bâtie en 1644 et restaurée en 1697, nous offre, du rez-de-chaussée au faîte, la superposition régulière des ordres : dorique, ionique, corinthien, composite. Mais ces ordres sont loin d'être orthodoxes dans leurs détails : les fûts ioniques, portés sur des consoles, s'enrichissent d'ornements sculptés, tandis que les colonnes corinthiennes, au fût tors, s'entourent de guirlandes de feuillages. Une maison voisine, celle de la « Louve » (1690), nous montre un ordre dorique dont les fûts sont agrémentés de bossages et montés sur socles.

A l'autre bout de la Grand'Place, « L'Arbre d'Or » (1698) présente un ordre dorique à fûts cannelés et bossages rustiques, surmonté d'un ordre corinthien à fûts lisses, partiellement décorés de bas-reliefs. Les licences de ce genre sont innombrables dans notre architecture flamande.

(18) Le cas fut surtout fréquent à Anvers et à Bruxelles : maisons du Vieux Marché aux Grains, maison de la Bellone (rue de Flandre), etc.

(18bis) D'autre part, et toujours sous l'inspiration française (cf. MAROT et LEPEAUTRE, recueil de 1300 planches), nos architectes de la fin du XVIIe siècle ont parfois supprimé les ordres aux étages des façades d'apparat; par exemple, à celle du « Cygne », Grand'Place, à Bruxelles (1698)) (cf. fig. chap. III, p. 41).

(19) La colonne apparaît comme support d'arcade dans les galeries bordant certaines cours intérieures (Maison Plantin, à Anvers; Cour Saint-Georges, rue des Alexiens, à Bruxelles; Hôtel Busleyden, à Malines; Maison Curtius, à Liége, etc.). La colonne apparaît aussi comme support d'entablement du portail en édicule.

Dans l'un et l'autre cas, ce support monocylindrique n'est qu'un retour à nos traditions romanes (cf. chap. VII. Façades sur cour).

(20) L'espace correspondant à la hauteur des allèges est rempli par des cartouches ou des panneaux en relief. Parfois il reste vide (cf. Chap. VIII, *Décoration*).

(21) Des particularités locales marquent aussi cet élément architectural; c'est ainsi qu'à Liége les consoles sont simplement moulurées, tandis qu'à Huy elles s'ornent de masques (cf. chap. X. Caractères régionaux).

CHAPITRE VI

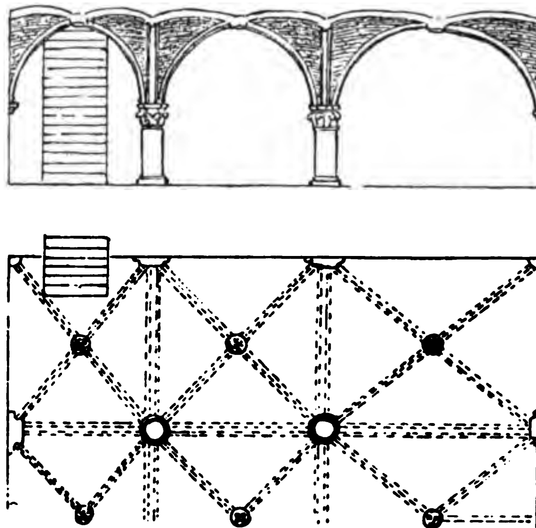
ÉLÉVATION

2. — Formes et structures.

Des caves au faîte, l'édifice belge de la Renaissance demeure soumis, dans ses formes et sa structure, aux lois essentielles de la convenance pratique et de la logique.



La construction et l'aménagement des SOUS-SOLS sont restés essentiellement traditionnels.



Bruges. — Rue N. Despars.
Cave. Coupe et plan. (D'après Verschelde.)

A la Renaissance, comme à l'époque gothique, la technique des *fondations* est, avant tout, conditionnée par la nature du terrain. Dans les pays de pierre, la bâtisse est, d'ordinaire, assise sur le roc. En Flandre, et surtout dans la région maritime — où la tourbe, très compressible, est à une faible profondeur —, on ne creuse guère le sol pour y établir des

fondations, mais on donne à la construction une large assiette. Dans les régions intermédiaires, particulièrement dans les terrains argileux du Hainaut et du Brabant, les fondations sont, au contraire, profondes et puissantes.

La structure des *caves* était nécessairement liée au mode de fondation.

En Wallonie, elles étaient presque toujours creusées dans le rocher et à flanc de coteau.

En moyenne Belgique, elles se développaient en profondeur, parfois sur deux ou trois étages; ces caves étaient voûtées ([1]). Elles servaient fréquemment de logis ou de boutique ([2]).

Dans les régions marécageuses de la Flandre et de la Campine, la maison n'avait guère qu'une seule cave, creusée à un mètre de profondeur environ, voûtée, et ordinairement surmontée d'une chambre basse, dénommée « vaulte » (voûte). Cette particularité constructive se décelait dans la façade par les différences de niveau et de grandeur des fenêtres.

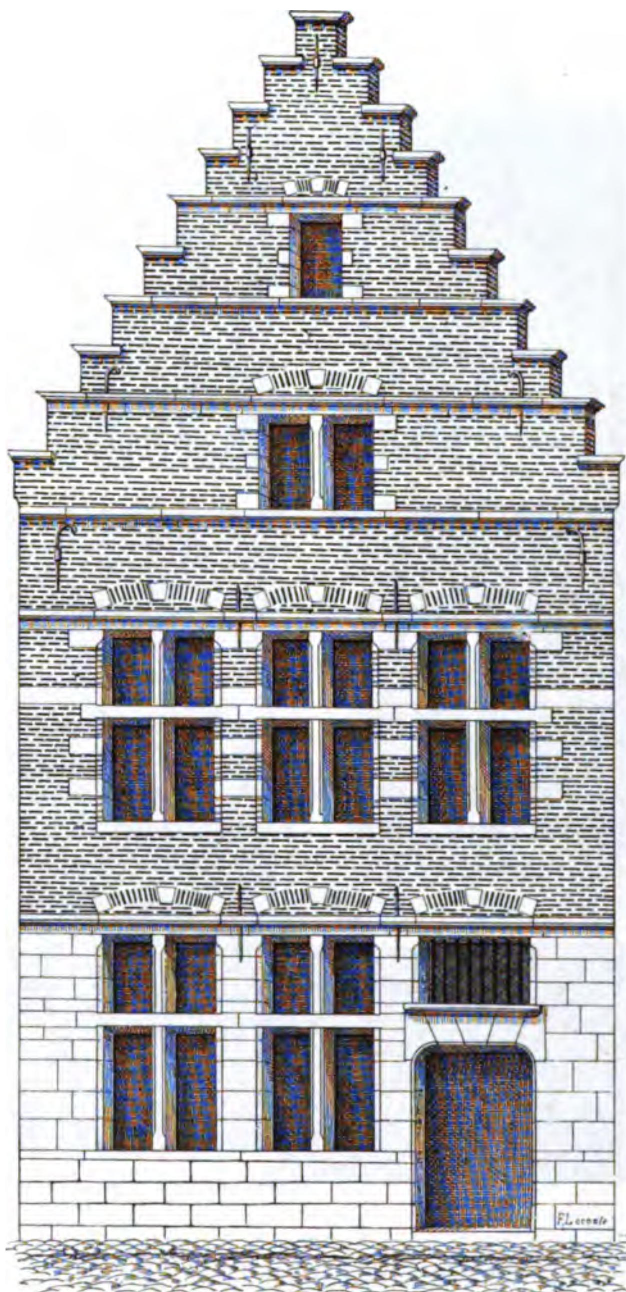
L'entrée des caves se trouvait fréquemment sur la rue ou sur la cour; elle comportait alors un escalier extérieur resserré entre deux petits murs rectangulaires ou triangulaires ([3]).

***

Le REZ-DE-CHAUSSÉE a été très souvent conçu tout entier comme soubassement ou étage de décharge. En conséquence, il est de lignes simples et d'appareil vigoureux, au moins dans ses assises inférieures. Dans certains cas, notamment à Liége, le rez-de-chaussée était aveugle ou seulement percé de baies rares et petites ([4]).

Même dans la construction ligneuse, et à fortiori dans la bâtisse en dur, le *soubassement* proprement dit, est presque toujours en moellons ou en blocs de pierre de grand appareil.

Dans les pays de carrière, on s'est servi naturellement pour cet usage, du matériau du pays. Il n'y a guère qu'en Flandre maritime que la Renaissance ait construit des soubassements de brique. En Flandre orientale et en Brabant, on a recouru de préférence au petit granit d'Ecaussines, ou à un grès de bonne qualité, comme la pierre de Gobertange ou



Tournai. — Rue des Carmes, 17.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

celle de Baelegem. En Hainaut, on a surtout employé la pierre de Tournai. Dans le pays de Liége, les caves sont fréquemment construites en tuffeau de Maestricht (cf. p. 38), tandis que les soubassements sont



Anvers. — Rue du Jardin des Arbalétriers. *(Cliché « L'Emulation ».)*

en pierres trouvées et débitées sur place : grès houiller ou pierre de la Meuse (Casteen).

Le soubassement en dur présente d'ordinaire l'aspect d'une *plinthe* en légère avancée sur le parement. Dans les soubassements de brique, le res-

saut est de l'épaisseur d'une brique; dans ceux de pierre, il est de 8 à 10 centimètres environ.

L'assise supérieure de la plinthe est moulurée ou profilée [5]. En Brabant, ce profil comporte généralement un double chanfrein coupé par un étroit listel; en Flandre et en Hainaut, c'est souvent un simple chanfrein ou un cavet.

A l'aplomb des portes, la moulure ou le chanfrein de la plinthe sont retournés à angle droit pour s'unir au profil du pied droit et s'achever comme celui-ci, soit sur une base de colonnette, soit sur un petit plan incliné à 45° et raccordé à un plan vertical.

Dans certains cas (notamment à Bruges) le soubassement est crénelé, de manière à enserrer le bas des baies du rez-de-chaussée [5bis].



Par suite des conditions de lumière et de climat, la maison belge comporte des *étages* plus nombreux et plus élevés, et une importance plus considérable des baies que la demeure des pays méridionaux. Aussi, le frontispice de la Renaissance a-t-il gardé, chez nous, la même silhouette que celui de l'époque gothique: proportions relativement étroites et hautes, lignes ascendantes, élancées, gable aigu. Ce *schéma pyramidant* restera en honneur dans notre architecture jusqu'au XVIIIe siècle [6].

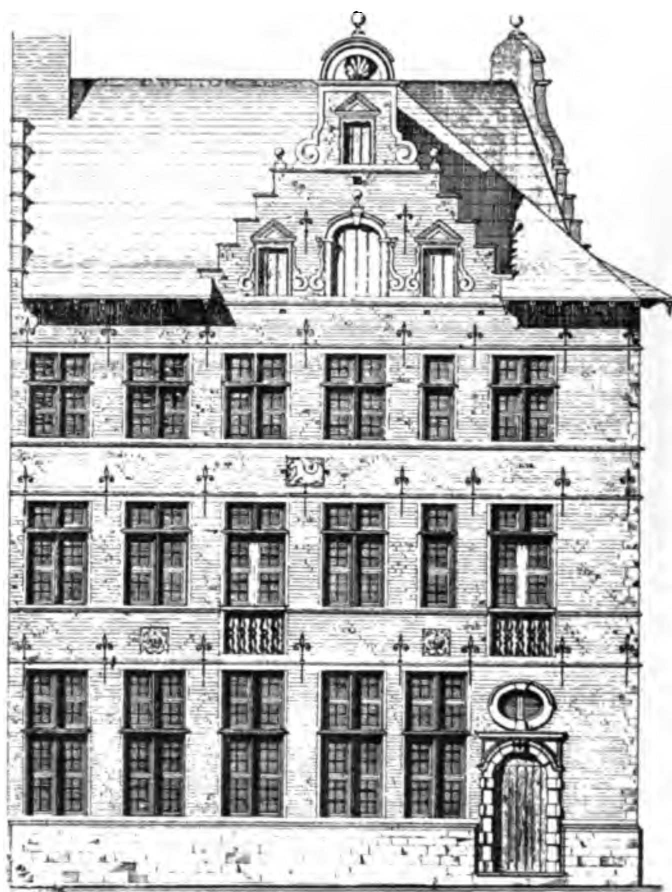
Le PIGNON en façade — tradition gothique et franco-flamande — est le trait le plus caractéristique de notre Renaissance : on ne le trouve ni en Italie, ni au Sud de la Loire. Et bien qu'il apparaisse, presque à la même époque, dans tous les pays du Nord, il n'affecte nulle part, autant que chez nous, des formes logiques, séduisantes, harmonieuses.

Lorsque l'étendue de la façade dépassait l'envergure d'un comble, ou lorsque le poids des matériaux empêchait l'établissement d'un gable unique, le constructeur, tant Wallon que Flamand, s'est efforcé, par divers moyens, de réaliser le schéma pyramidant.

Tantôt, il a dédoublé le sommet du gable [7]; tantôt, il a accolé à l'édifice un avant-corps central terminé en pignon; ou il a, plus simplement, recoupé la corniche et surélevé en gradins la partie médiane de la façade; tantôt il a recouru au dispositif de deux combles se pénétrant (plan en



Ypres. — Hôtel de Gand, rue des Chiens. (XVI[e] siècle.)



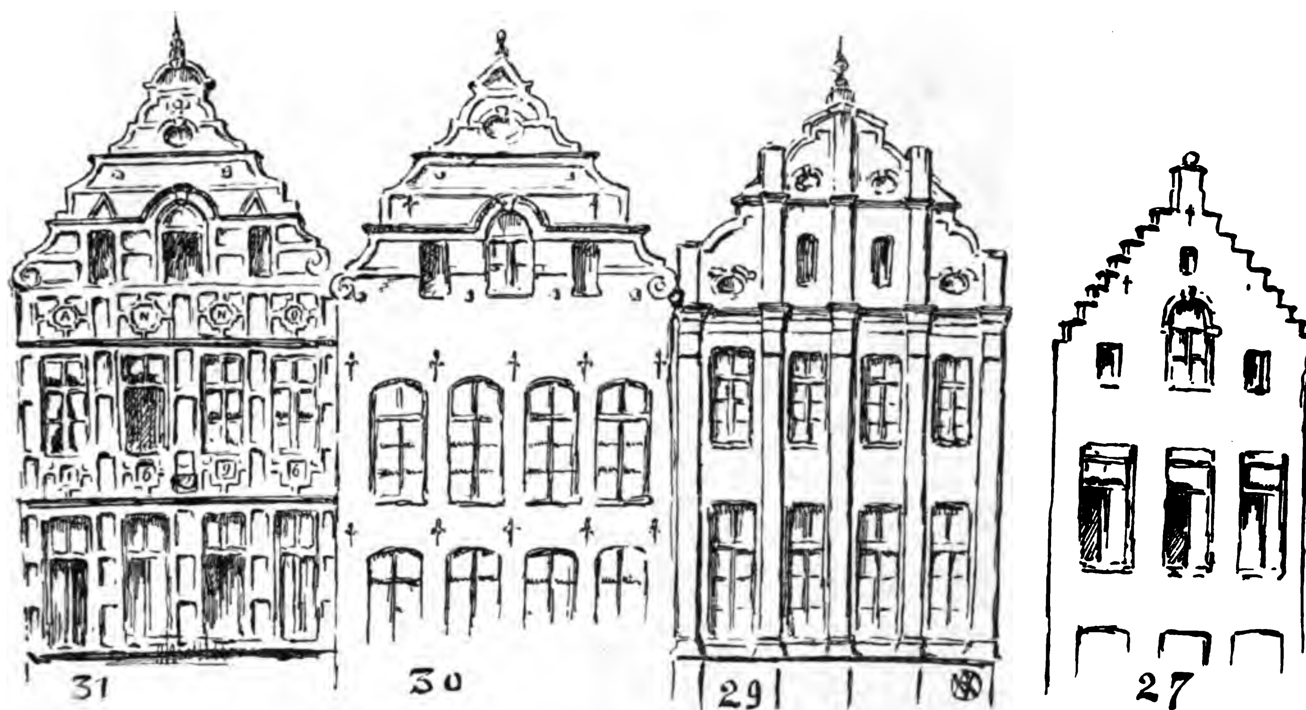
Bruxelles. — Maison du « Cheval marin » (1680). (D'après Colinet et Loran.) *(Cliché du T. C. B.)*

équerre), ou bien il a couronné de pignons les lucarnes faîtières. Ce dernier procédé fut surtout utilisé en Wallonie.

Lorsque, au contraire, la façade était trop étroite pour permettre la construction d'un pignon normal, certains maçons flamands se sont contentés d'élever un demi-pignon; d'autres ont recouru, pour les maisons d'angle, à l'expédient du « pignon plié » dont le sommet se trouve à l'intersection des deux façades angulaires ([8]).

Quand le bâtiment est isolé, l'importance architectonique et décorative du pignon s'étend parfois aux façades latérales ou postérieures ([9]).

Tel fut le prestige du gable franco-flamand, qu'il imposa son schéma à toute l'architecture civile et même aux édifices religieux de la Renaissance (9bis).

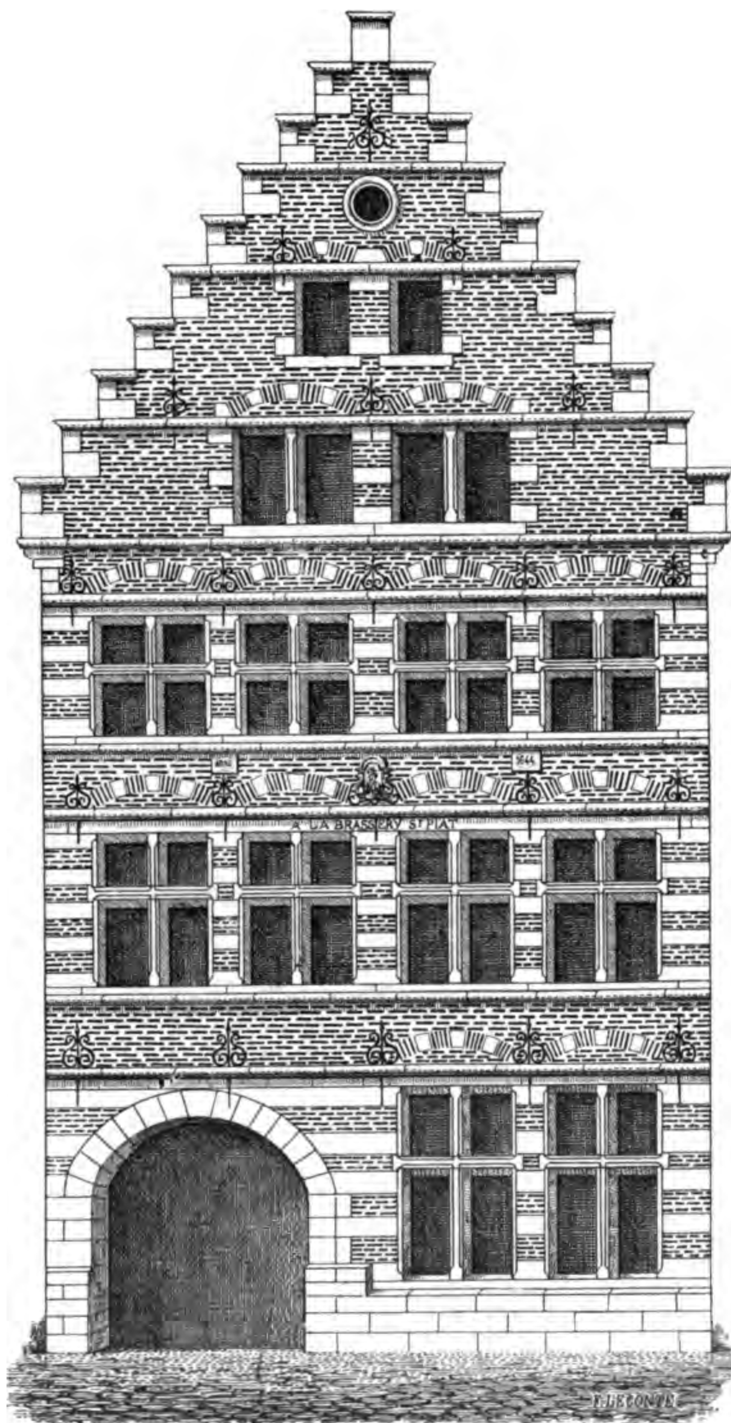


Bruxelles. — Vieille-Halle-aux-Blés. (Fin du XVIIe siècle.)
(Cliché du T. C. B.)

Les *proportions* et la *forme* terminale du pignon belge ont varié nécessairement, de région à région, suivant les conditions météorologiques dominantes et la nature des matériaux.

Là où la pierre est très rare, comme en Westflandre, le pignon est souvent construit tout en briques (10). La légèreté relative de celles-ci a permis de donner au faîte des proportions élancées, et des contours abondamment découpés.

En Flandre orientale et en Brabant, grâce à la petitesse des éléments lapidaires on a pu, de la manière la plus heureuse, associer ceux-ci à la brique en réduisant l'épaisseur, et conséquemment le poids, de la crête du pignon. Cette crête, qui dépassait le comble, n'avait ordinairement qu'une brique d'épaisseur, alors que le mur-pignon avait une brique et demi ou deux briques. Sur le ressaut ainsi formé par ce mur reposait le dernier chevron de la toiture.



Tournai. — Rue Saint-Piat (1644).
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)



Liége. — Hôtel de Sélys.
(Façade sur cour. — 1639.)
(Cliché de la Maison G. Thone.)



Liége. — Rue Monulphe.



Andenne-Seilles. — Manoir de Phil. d'Orjo.



Gand — La Maison des Francs Bateliers (1531).
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

C'est dans nos provinces flamandes que subsistent les types les plus remarquables du pignon monumental dépassant le comble. Mais on en trouve cependant quelques beaux exemples en Wallonie : à Tournai

(Maison des Brasseurs et Maisons du Bailliage), à Mons (Maisons de la « Toison d'Or » et « Salle Saint-Christophe », Grand'Place), à Bouvignes (Maison du Bailli, détruite en 1914-1918), à Huy (Maison Betta), à Liége (Hôtel de Sélys, façade sur cour), etc.

Il est vraisemblable que les gables wallons furent beaucoup plus nombreux, jadis, mais qu'ils ont disparu par suite des sièges, bombardements, incurie des particuliers, rigueurs du climat, ordonnances des magis-



Liége. — Maison des Prébendiers. (XVIIe siècle.)
(Cliché de la Maison G. Thone.)

trats. A Tournai, par exemple, dans le Registre aux Visitations de la fin du XVIIe siècle, il est question, presque à chaque page, de pignons qui « menachent ruyne » et qu'il faut préserver « du péril de tomber » ou démolir pour les remplacer par d'autres dispositifs, notamment, par des combles en pavillon [11 et 11bis].

Comme l'a fait très justement observer M. Paul Jaspar, si les pignons dépassant la toiture sont devenus rares en Wallonie, c'est aussi parce que les inconvénients qui résultaient de leur structure se faisaient sentir davantage en cette région : 1° les matériaux y étaient plus lourds, qu'il

s'agît de la pierre ou des briques (les briques wallonnes étant, par suite de la nature des terres, de plus grand format que les briques flamandes) ; 2° les conditions climatériques obligeaient à construire des murs épais, ce qui augmentait encore la charge du pignon; 3° le régime des fortes pluies était une cause majeure de dégradation des gables et une raison capitale d'établir la façade sous corniche ([12]).

En conséquence, dans la Wallonie et surtout dans la région mosane, pays des matériaux de grande dimension, le pignon aigu n'a guère triomphé que dans la bâtisse en colombage. Dans la construction en dur, on a, de préférence, substitué au pignon sur rue une toiture à haut versant, débordant considérablement le mur goutterot; cette toiture, portée sur une corniche à modillons et souvent animée de gracieuses lucarnes est, non moins que le pignon flamand, éminemment caractéristique et pittoresque.

Lorsque le constructeur mosan de la Renaissance a élevé le pignon en façade (Liége, Verviers, Visé, etc.) il lui a donné une terminaison beaucoup moins aiguë qu'en Flandre; parfois, même, l'angle supérieur est largement obtus, ou tronqué au sommet, ce qui se justifie par les conditions climatériques. En même temps, au lieu que le pignon dépasse le comble, c'est généralement la toiture qui déborde légèrement les rampants, lesquels sont, en conséquence, presque toujours rectilignes et unis.

Dans le Hainaut, notamment à Tournai et à Mons, où règnent l'appareil mixte et la juste mesure, les diverses techniques se sont juxtaposées et harmonisées : pignons et corniches s'y rencontrent côte à côte en des lignes généralement sobres et des proportions modérées.

Ajoutons que dans l'Est du pays, en Ardennes et en Limbourg, région de pluies intenses, les pignons, de forme trapue, ont reçu fréquemment un revêtement d'ardoises ou de tuiles disposées en zones débordant légèrement les unes sur les autres. Pour mieux rejeter loin du mur les eaux pluviales, la base de ce revêtement formait saillie sur le parement; elle était constituée par un essentage, cintré vers l'extérieur et porté par une planche formant corniche, soutenue elle-même, de distance en distance, par des consoles de bois (cf. Chap. VIII, Décoration en ardoises).

L'intérêt architectural et pittoresque du *pignon flamand* dépassant le comble, tient surtout aux innombrables variétés de forme et de struc-



Bruxelles. — Montagne des Aveugles (démolie).

(Cliché du Vieux Bruxelles.)

ture des *rampants*. Les plus simples de tous sont les *rampants unis*, lesquels sont très souvent construits « en épi ». Ce dispositif, extrêmement logique, évite la section oblique des briques et, par conséquent, une infiltration trop aisée de la pluie dans les rampants.

Toutefois, pour des raisons de solidité ou d'esthétique, les rampants unis ont été fréquemment couverts de briques moulurées, notamment en

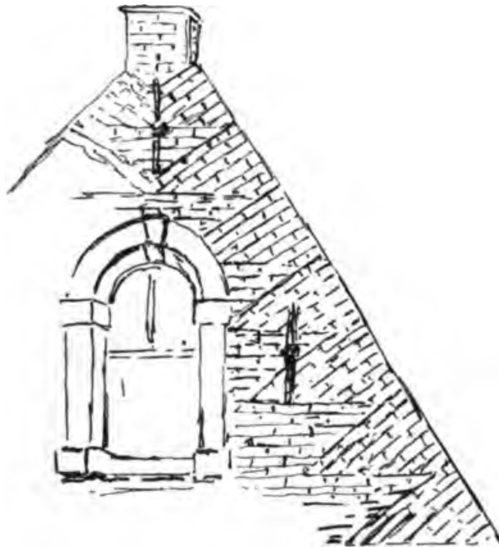


Schéma du rampant en épi.



Malines. — Het Boecx Couvent (1547).
(Croquis de M. Heins.)

Flandre Maritime. En Brabant et en Hainaut, ils ont reçu une chape en pierre, tandis qu'en Limbourg on les a plus souvent munis de corniers en terre cuite.

Les *rampants à gradins* sont une autre façon logique de terminer la maçonnerie du pignon, mais plus coûteuse et plus précaire que la précédente. Les rampants à gradins (encore dits « à redans », « en escalier » ou en « pas de moineau ») ont été nombreux dans toute la partie septentrionale du pays; ils constituent la forme-type du pignon flamand ([18]).

L'épaisseur des gradins est généralement d'une brique. Ils sont, pour la plupart, couverts de tablettes de pierre blanche, ayant l'épaisseur d'une assise (rarement de deux), et bordées, sur trois côtés, par des chanfreins ou des moulures à larmier. En Westflandre, les gradins ont parfois reçu une



Anvers. — Rue de l'Empereur, 16.

(Cliché « L'Emulation ».)

couverture de tuileaux bombés (par exemple, à Ypres, Hôtel de Gand, rue des Chiens).

Dans certaines constructions brabançonnes, la paroi verticale du gradin est revêtue, elle aussi, d'une pierre plate posée au délit.

Ces deux variantes du pignon gothique : rampants en épi et rampants à gradins, ont été pratiquées jusqu'au XVIIe siècle. Pourtant, à cette époque, on les a surtout réservées aux constructions modestes : maisons de boutiquiers ou d'artisans, béguinages, communs, façades sur cour, etc. ([13bis]).

Dès le début de la Renaissance, pour répondre au sentiment décoratif de leur époque, nos architectes ont cherché à amplifier la ligne du pignon par l'interposition de courbes entre les gradins, puis par l'addition de volutes. Au XVIIe siècle, le gable flamand affecte des formes de plus en plus riches et tourmentées.

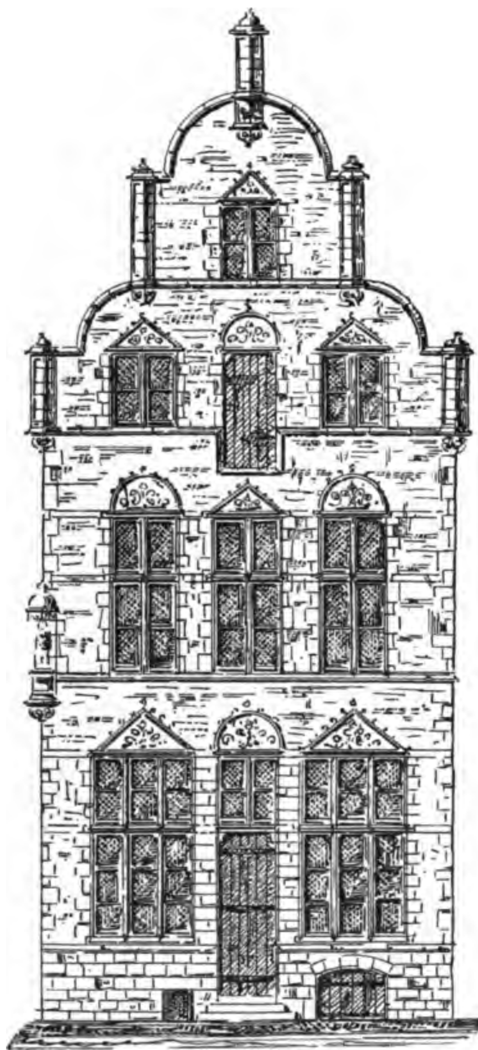
Le plus ancien exemple de pignons à *rampants curvilignes* que l'on connaisse en Belgique est celui du Palais de Marguerite d'Autriche à Malines ([14]). Cette innovation fut probablement importée de France (entre 1507 et 1532) par l'architecte de la princesse, Guyot de Beaugrant, qui avait pu s'inspirer, notamment, des pignons des châteaux de Blois et d'Ecauville. Ce serait donc aux constructeurs français que l'on serait redevable de l'idée — idée de dessinateur et conception à priori, soit, mais idée si ingénieuse et si féconde — du pignon à rampants sinueux.

Cette forme devait faire fortune aux Pays-Bas, et surtout en Brabant, où elle se prêtait si bien à la nature des matériaux et s'alliait admirablement au caractère d'élégance un peu mièvre de l'architecture issue de la technique du colombage. Dominique De Waeghemaekere, qui fut, à Malines, le génial collègue de Guyot de Beaugrant, propagea et développa, dans toutes ses constructions ultérieures, le type du pignon curviligne ([15] et [16]).

Aux confins des XVIe et XVIIe siècles, le pignon aux rampants sinueux devait aboutir au *gable à ailerons*, élément le plus typique du style qui fleurit sous les Archiducs.

On peut se demander, en constatant avec quelle originalité de formes, quelle sûreté de goût, quelle aisance de technique, nos architectes du

XVII[e] siècle ont appliqué à tous les édifices — à la grange comme au temple chrétien ([17]) — le pignon aux rampants involutés, si le fameux fronton à ailerons, dont on fait honneur à l'architecture italienne, n'est pas d'inspiration flamande ou franco-flamande.

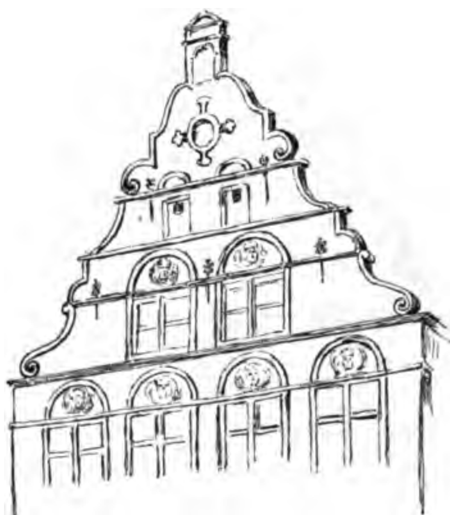


Malines. — « Het Hemelryck », rue Notre-Dame (vers 1520).

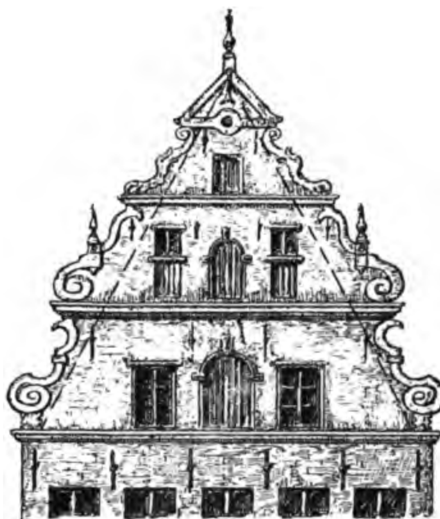
L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable, qu'il est aisé de suivre, dans notre architecture même, l'évolution du gable à gradins vers le fronton à ailerons :

Ce sont d'abord de petits secteurs de cercle qui s'interposent entre les redents rectangulaires, comme dans la maison « Het Hemelryck » à

Malines — construite dans le premier quart du XVIe siècle, probablement sous l'inspiration de D. De Waeghemaeker, ou par lui-même ([18]). Puis, ce sont des accolades franchissant plusieurs gradins, comme à la Maison des Francs Bateliers à Gand (construite en 1531 par le maître-maçon brabançon, Chrétien van den Berghe, disciple de D. De Waeghemaekere), et aux maisons gantoises inspirées de ce joyau d'architecture ([19]). Souvent, le sommet du pignon lui-même s'incurve (Maison des Francs Bateliers), ou prend la forme d'un petit fronton cintré (comme à la maison



Gand. — Rue de Bruges. (XVIe siècle.)



Anvers. — Rue Mutsaert. (XVIIe siècle.)

malinoise citée plus haut, ou comme à la Prévôté Saint-Bavon à Gand) ([20]).

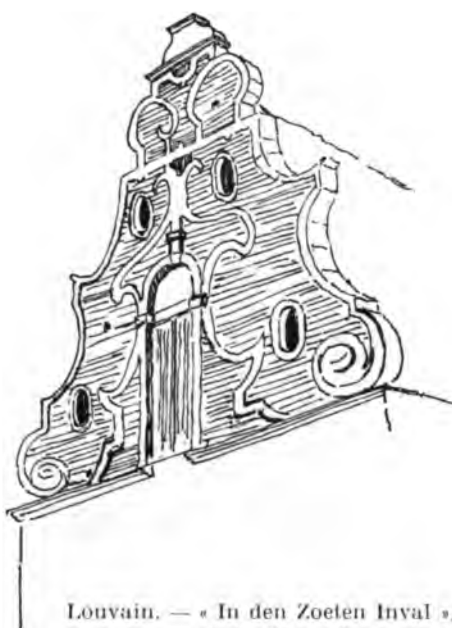
Dans toutes ces variantes, l'alternance judicieusement équilibrée des droites et des courbes confère aux contours du gable une expression de fermeté tempérée d'élégante souplesse ([21 et 21*bis*]).

Plus tard l'évolution du pignon se poursuit par la disparition des gradins séparant les accolades, et par la substitution, à la ligne brisée des rampants, d'une courbe sinueuse continue, reliant les divisions horizontales du pignon (comme on le voit à certains frontispices gantois du XVIe siècle : Maison rue de Bruges, n° 4, Maison « De Fontein », place du Lion d'Or).

D'autre part, les accolades se résolvent en petites volutes. D'abord modestes, presque timides, ces volutes connaissent, au début du XVIIe siè-

cle, une vogue rare; elles croissent en nombre et surtout en proportions. Solidement accrochées, par leur base, aux oreilles du pignon, elles franchissent d'un bond toute la hauteur des rampants et vont soutenir, dans le haut, le sommet cintré du gable [22].

Sur ce thème, l'imagination de nos décorateurs se donne libre cours, engendrant des inventions plastiques où la structure n'a plus aucune part: rosaces ponctuant le centre des spirales, guirlandes s'accrochant aux



Louvain. — « In den Zoeten Inval », rue de la Monnaie. (Croquis de M. P. Stevens.)

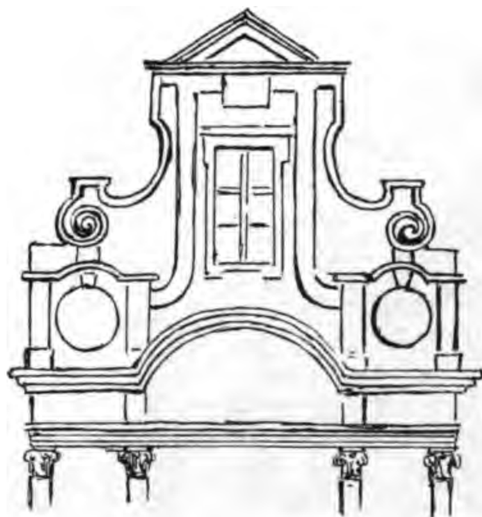


Anvers. — Marché-aux-Œufs, 2. (XVIIe siècle.) (Croquis de M. A. Heins.)

arêtes du faîte, godrons superfétatoires alourdissant les rampants, et contrariant parfois même le mouvement des volutes [23].

Quelques années plus tard, par réaction sans doute, cette fantaisie s'assagit : la forme du rampant se réduit à une large courbe concave, qui se développe en un majestueux aileron. En même temps, le couronnement cintré du pignon fait place à un fronton triangulaire, dont les proportions s'accroissent jusqu'à constituer une sorte d'attique [24].

L'évolution est terminée: l'élément décoratif a détruit l'élément architectonique et la forme de structure réelle s'est muée en une forme de structure fictive; le gable à ailerons, de la fin du XVIIe siècle, n'est plus,



Bruxelles. — Marché-aux-Herbes.
(Fin du XVIIe siècle.)

comme l'était le pignon du XVIe siècle, l'accentuation rationnelle du comble, mais seulement une sorte de paravent destiné à masquer la toiture.

Mais sous cette forme même, le gable belge reste très différent de celui de l'Italie, où le schéma se réduit à un immense attique triangulaire, parfois accosté de maigres volutes, ou, plus souvent, privé de ces éléments.

Notre gable à ailerons du XVIIe siècle forme en quelque sorte l'harmonieuse transition entre la bizarrerie échevelée, saugrenue, du pignon germanique et la régularité froide, la solennité compassée du fronton latin.

Que les rampants soient unis ou à gradins, ou involutés ou incurvés, presque toujours ils sont soutenus à leur base par une « *oreille* » de pignon. Celle-ci, sorte de corbeau présentant une saillie latérale plus ou moins accusée (10 à 15 centimètres environ), tire son origine de la construction en charpente. Contre l'oreille du pignon viennent s'arrêter, comme au moyen-âge, soit le chéneau placé derrière le gable, soit les rangées de tuiles débordant le mur goutterot.

Certaines de ces « oreilles », particulièrement dans le style brabançon, sont devenues de véritables consoles, moulurées suivant le profil classique, et parfois sculptées de grotesques.



Bruxeles. — Rue Sainte-Catherine, 28-30 (1716 et 1697). (Cliché du Vieux Bruxelles.)

Dans la construction en charpente, le sommet du pignon est consolidé par un poinçon. Dans la bâtisse en dur, cette consolidation se fait soit par un gradin terminal, soit par un *pinacle*.

Gradin ou pinacle ont une et demi à deux briques d'épaisseur. Ils se greffent sur la crête du pignon de deux manières : ou bien ils débordent cette crête en arrière, de façon à retrouver toute l'épaisseur du mur, ou bien ils forment, en avant du parement, une saillie rachetée par un encorbellement.

La hauteur libre du pinacle égale généralement celle d'un gradin.



Anvers. — Rue du Couvent, 23. (*Cliché « L'Emulation ».*)

Le pinacle brabançon, — tel qu'on le rencontre surtout à Anvers, à Lierre, à Louvain, à Malines, à Bruxelles —, présente cette particularité d'être ordinairement posé d'angle; partiellement engagé dans la maçon-

nerie sur une hauteur d'environ un gradin, il fait sur le parement une saillie angulaire portée par un cul-de-lampe; ce dernier est bordé d'un cordon mouluré qui prolonge et relie entre eux les larmiers des pierres couvrant les gradins contigus au pinacle.

Lorsque le pignon de briques est rayé de bandeaux de pierre, ceux-ci soulignent aussi la moulure des tablettes de couverture et se répètent jusque dans la maçonnerie du poinçon terminal.

Outre celui-ci, les pignons brabançons portent presque toujours des pinacles latéraux; dans ce cas, des cordons moulurés, de même profil que celui des pierres de couverture, solidarisent, à travers tout le pignon, les pinacles parallèles (25, 25*bis* et 25*ter*).



Anvers. — Rue des Serments.
(Cliché du T. C. B.)



Gand. — Maison du « Flûtiste », quai de la Grue.

Au XVII[e] siècle, dans les constructions d'apparat, le pinacle affecte des formes variées. Il est ou prismatique (à base rectangulaire, octogonale ou hexagonale), ou cylindrique, ou sphérique, ou tors, en forme d'obélisque ou de pyramide tronquée; ses faces sont parfois cannelées, ou élégies d'arcatures, ou ornées de bas-reliefs. Certains pinacles prennent l'aspect de vases, de torchères, de candélabres, de clochetons, de figures d'animaux, voire de statues librement dressées au haut du faîte (26).

Rappelons ici l'origine du gable au parement décoré d'arcatures, issu de la maison en charpente, où les rampants du pignon faisaient ordinairement saillie sur le parement, suivant une ligne intérieure cintrée, trilobée ou polylobée. Ce gable découpé et surplombant, transmis de la façade en charpente à celle en colombage, semble avoir légué, à la maison maçonnée en brique et pierre, les arcatures moulurées, légèrement encorbellées ou non, encadrant certains pignons flamands ([27]).



Louvain. — Hôtel 't Sestich, rue de Namur. (XVIe siècle.)

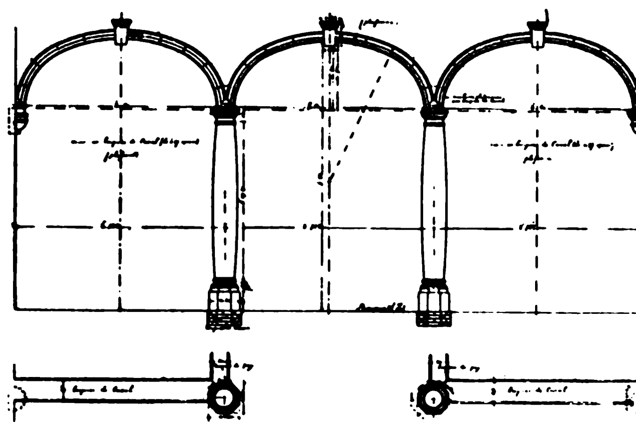


Ypres. — Maison Biebuyck, rue de Dixmude (1544).

La charge considérable des gradins, des pinacles, des ailerons et ornements de toute nature rendait précaire la stabilité des pignons. Pour maintenir la verticalité de ceux-ci, les constructeurs les ont ordinairement reliés par des ancrages aux vernes du comble. Au XVII[e] siècle, lorsque le gable prit des allures monumentales, on rattacha extérieurement la crête du pignon à la poutre faîtière par un tirant de fer, lequel reçut parfois, lui aussi, des fioritures (27bis).



Bruxelles. — Ancien Hôtel Dupuich. (Disparu.)



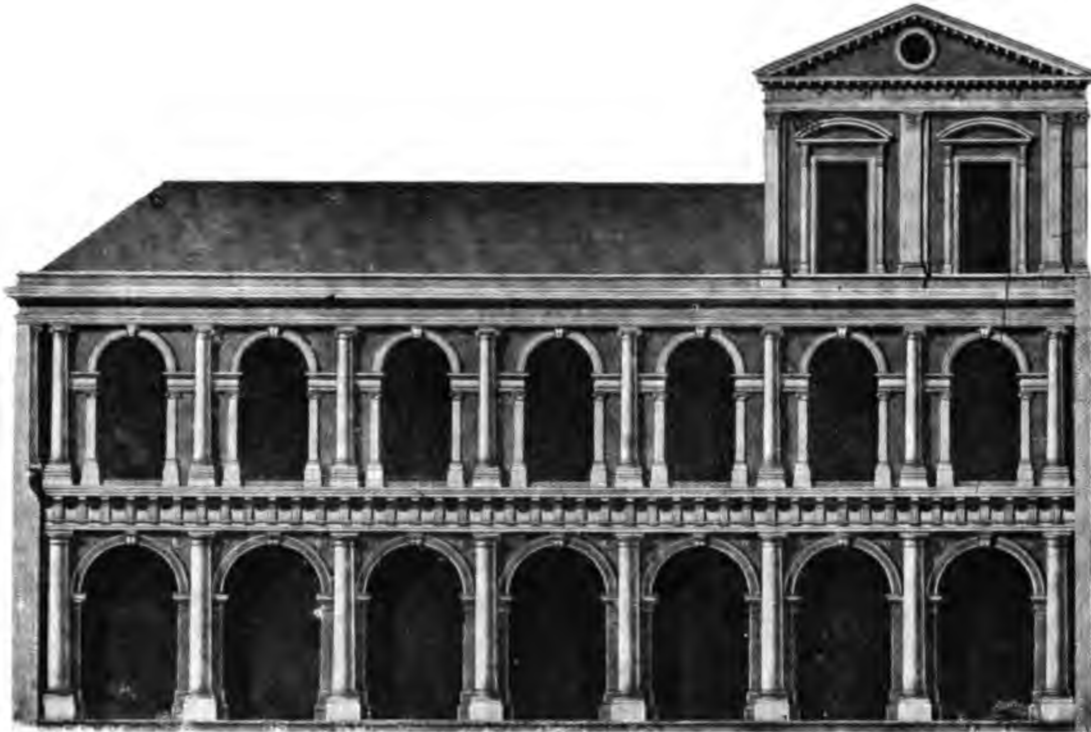
Bruxelles. — Ancienne Maison Teniers, rue Ravenstein. (Disparue.)

Le schéma des FAÇADES SUR COUR rappelle, avec plus de simplicité, celui du frontispice principal. Certaines offrent des pignons à rampants unis, à gradins ou à contours involutés; d'autres ont un mur goutterot interrompu par un pignon médian ou des lucarnes maçonnées. A Liége, à Huy, à Namur, reparaissent sur cour les corniches puissantes aux modillons sculptés.

Les bâtiments sur cour comportaient fréquemment, dans les demeures importantes, un rez-de-chaussée à *galeries* au-dessus desquelles régnaient les étages.

L'un des plus séduisants exemples de cette disposition est celui de la

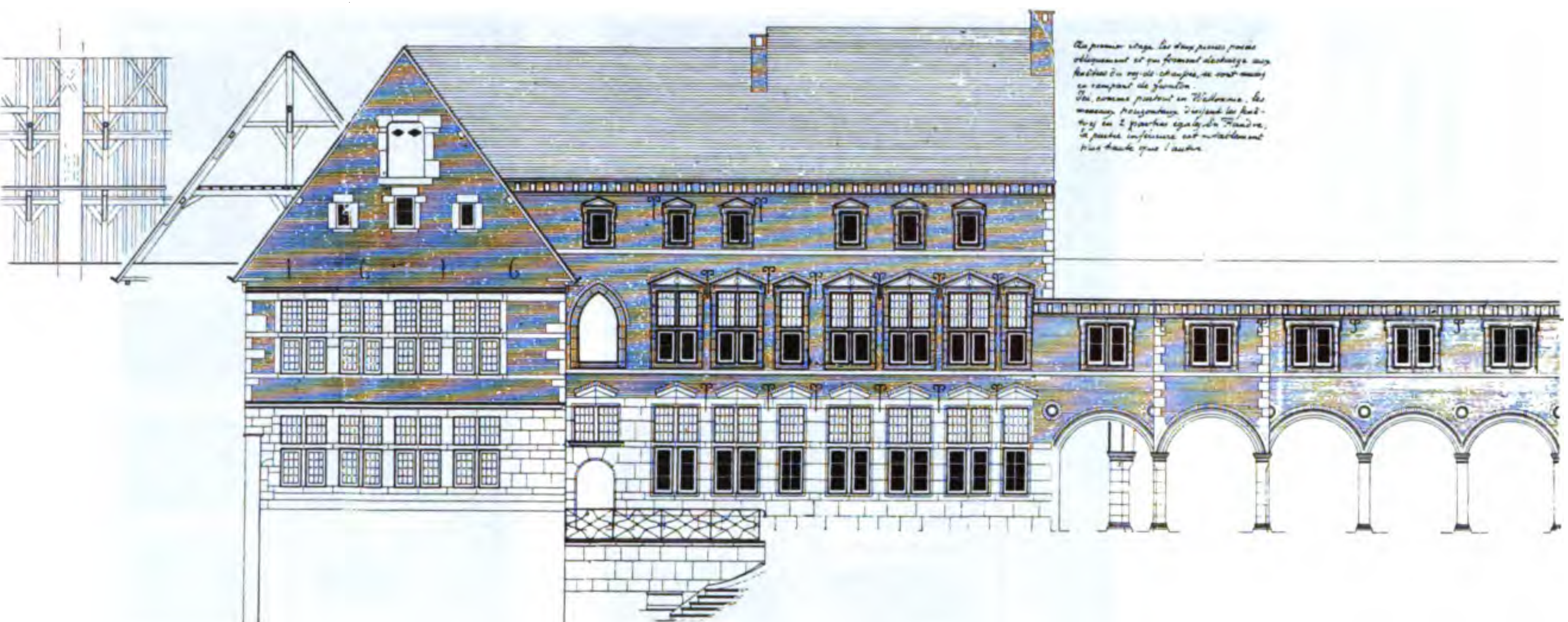
cour de l'Hôtel Plantin, à Anvers; la maison Curtius, à Liége, nous en offre un du même genre; Bruxelles en comptait, naguère, de bien intéressants — tels ceux de l'Hôtel Dupuich et de la maison Teniers (quartier Terarken) (28) —, sans parler des majestueuses arcades du Palais Granvelle (28bis).



Bruxelles. — Palais Granvelle. (D'après Goetghebuer.) *(Cliché du Vieux Bruxelles.)*



Bruxelles. — Palais Granvelle, côté du jardin. (D'après Goetghebuer.) *(Cliché du Vieux Bruxelles.)*



Liége. — Hôtel de Bocholtz (1616).

(Relevé et cliché de M. P. Jaspar.)

Bien que les leçons de l'Italie aient pu contribuer à répandre jusqu'en nos provinces la faveur du portique, il est certain que le modèle des galeries sur cour n'a pas été importé chez nous par la Renaissance italienne. Les cloîtres et les arcades étaient de tradition dans notre architecture depuis l'époque romane, et nos grandes demeures gothiques avaient des cours bordées de galeries couvertes, comme l'attestent les tableaux et les miniatures du temps, ainsi que des vestiges anciens (Achter-sikkel, à Gand, Hôtel Gruuthuuse à Bruges, Hôtel Busleyden à Malines).

Cette particularité de plan s'expliquait par la nécessité d'abriter, contre les intempéries, le couloir reliant les différents corps de bâtiment, les entrées de cave, d'escalier ou d'appartement, etc. (Cf. Chap. IV, Cours d'honneur, et Chap. V, note 19.)

Ce qui différencie l'arcade belge de la Renaissance de celle du moyen âge, c'est uniquement la forme des supports et des archivoltes. A partir du XVIe siècle, celles-ci sont généralement en plein cintre, moulurées suivant un profil classique très pur; elles retombent sur des colonnes doriques d'un galbe élégant. Le plus souvent, ces galeries sont couvertes de voûtes en briques à nervures de pierre.

Les MURS DE CLÔTURE des cours et jardins situés à front de rue étaient couverts en chape, ou en créneaux protégés par des tablettes de pierre.

Dans l'architecture westflamande la chape est souvent en briques, disposées en talus ou en crémaillère, parfois moulurées, ou bien en tuileaux bombés suivant des profils divers : plein cintre, arc brisé, accolade, etc.

En Brabant, la couverture des murs de clôture, ordinairement en pierre, a donné lieu également à des recherches ornementales ou expressives. On voit encore, à Anvers, à l'entrée de la rue Reynders, près de la maison Jordaens, un vieux mur de jardin couronné de créneaux et de merlons. Ceux-ci sont constitués par des pierres de plan carré, engagées diagonalement dans la dernière assise, et portées sur un petit cul de lampe, à la manière des pinacles anversois. Une assise de couverture, profilée comme celle des gradins, borde la crête du mur d'un cordon continu qui embrasse les merlons.



Anvers. — Ancien portail et mur de clôture. (Jardin de l'Académie des Beaux-Arts.)
(Cliché « L'Émulation ».)

Une portion de mur analogue a été reconstituée dans le jardin de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, où elle encadre un portail du XVII[e] siècle. Contrairement à celui de la rue Reynders, le mur de l'Aca-

démie a gardé son hérissement défensif, constitué par des hampes en fer forgé munies de pointes en forme de hameçons (cf. Chap. VII, portails).

En Wallonie, les murs de clôture sont généralement plus élevés et plus massifs qu'en Flandre ou en Brabant; certains sont crénelés, d'autres couverts d'une large chape de pierre à deux versants dont le bord inférieur est creusé en larmier. Certains de ces murs sont percés de « loukeus » grillagés (cf. Chap. VII.)

Combles et amortissements.

La Renaissance, comme l'époque gothique, affectionne tous les modes, de terminaisons aiguës.

Pour donner au couronnement de l'édifice du relief et de la couleur, nos maîtres d'œuvre de la Renaissance ne se contentèrent pas des gables pyramidants : il leur fallut encore l'appoint des tourelles, des clochetons, des lucarnes, des hautes cheminées, des galeries et balustrades, et des amortissements variés. Tous les ornements architecturaux qui sommaient le faîte de la maison du moyen âge restèrent en faveur jusque dans le dernier quart du XVIIe siècle; seule leur forme se modernisa (cf. Chapitre VIII, Décoration).

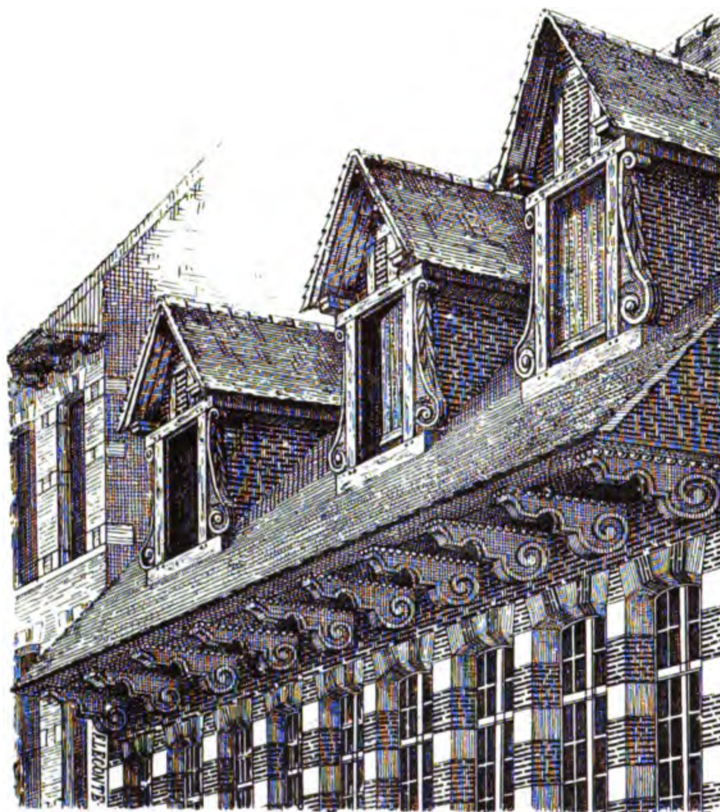
Les COMBLES sont ordinairement à très hauts versants : jusque vers 1670, les architectes belges, non moins que leurs confrères français, envisagent la toiture comme un élément de pittoresque. C'est ainsi qu'au lieu d'abriter sous un seul toit les habitations de quelque importance, ils ont donné à chaque corps de bâtiment un comble distinct, groupant avec art les toitures, interposant, entre les plus hautes et leurs voisines, des pignons en maçonnerie ou en colombage, combinant les versants, les lucarnes, les terrasses et les clochetons.

Toutefois, en Flandre maritime, en Ardennes et dans la région mosane, les toitures sont généralement simples et massives. Afin de réduire les effets des vents humides et des pluies abondantes, les constructeurs ont évité tout « accident » de toit, tels que pénétrations, encoignures, recoupements.

A l'Est du pays — à Marche, à Verviers, à Stavelot —, les combles, particulièrement hauts, comportent souvent deux ou trois étages. La décli-

vité considérable des versants est ordinairement atténuée, à sa base, par un coyau, ce qui a pour effet de régulariser l'écoulement des eaux de pluie et de corriger l'aspect de lourdeur du faîte.

Beaucoup de combles anciens ont conservé, en tout ou en partie, d'admirables charpentes en chêne, dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre de structure (Hôtel Gruuthuuse à Bruges, Maison Plantin à



Tournai. — Rue du Château, 29-33.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

Anvers, Maison Curtius à Liége). Dans la grande majorité des cas, les fermes reposent sur les longs côtés de la bâtisse et le comble est fermé, sur les petits côtés, par un mur-pignon.

En Brabant, en Flandre et en Hainaut, le schéma habituel des fermes est le triangle équilatéral. Dans la région mosane, c'est plus souvent le triangle rectangle (3-4-5). Cette inclinaison se justifie par les conditions du climat et celles de l'emploi économique et rationnel des ardoises.

Quand la toiture comporte quatre versants, la déclivité des petits

côtés est moins forte que celle des grands versants, afin d'éviter l'apparence trapue du comble [29].

La couverture en « croupe » ou en « pavillon » ne semble pas avoir été pratiquée couramment chez nous avant l'extrême fin du XVIIᵉ siècle.

Exceptionnellement aussi, on voit apparaître, à ce moment, le *dôme* dans la construction privée. (C'est le cas à la « Maison du Cygne », Grand'Place, à Bruxelles.)



Liége. — Rue sur les Foulons.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)



Liége. — Rue Hors-Château.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)

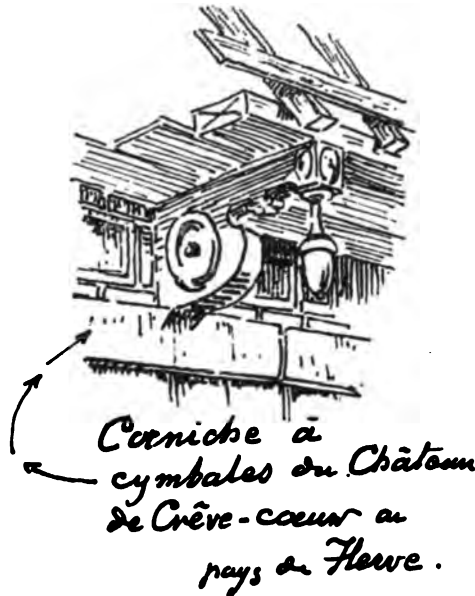
La CORNICHE ne se développa guère dans notre architecture avant le XVIIᵉ siècle. Jusque-là, le versant de la toiture se termine par un égout comme au moyen âge.

Mais dès l'époque des Archiducs, nos constructeurs, à l'instar de ceux de France, virent dans la corniche un moyen d'accentuer l'effet d'ordonnance : là où la façade ne se présentait pas tout entière sous pignon, la corniche donnait au frontispice une terminaison vigoureuse et soulignait l'importance du comble. Aussi reçut-elle, en certains cas, un développement puissant, voire une riche décoration.

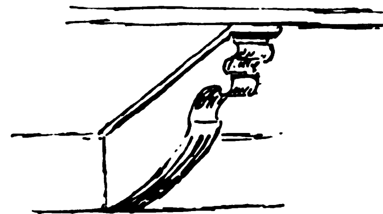
Sauf en Westflandre, la plupart des corniches étaient construites en pierre. Leur bandeau, surplombant fortement la façade, était formé, soit d'une seule assise profilée en cavet, soit de deux assises dont l'inférieure

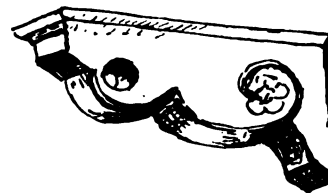
était creusée en cavet et la supérieure taillée en quart de rond, soit de deux ou plusieurs assises moulurées suivant un profil classique; certaines corniches s'enrichissaient de rosaces, d'oves, de denticules.

En Flandre, — et même, quoique moins fréquemment, en Brabant, en Hainaut et au pays de Liége —, beaucoup de corniches étaient construites en briques, disposées en crémaillère de plusieurs rangs d'assises encorbellées les unes sur les autres. On voit aussi, notamment à Bruges, des corniches formées de tuileaux posés à plat, en quatre ou cinq couches à faibles encorbellements. Un dispositif analogue couvrait certains murs de jardin.



(Cliché de M P. Jaspar.)


Tournai. — Quai des Poissonceaux.


Verviers. — Rue de Raines.

Fréquemment encore, au XVII[e] siècle, la corniche reposait sur des modillons de pierre ou de bois, lesquels pouvaient être ou massifs, ou moulurés, ou sculptés.

Au pays de Liége se retrouvent de nombreux exemples des curieuses corniches à pendentifs dites « *à cymbales* », dont le prototype est à l'Hôtel Curtius et le spécimen le plus accompli à l'Hôtel de ville de Visé (29*bis* et 29*ter*).

Le *chéneau* de plomb reposait sur une sablière de chêne, et se raccordait à des entonnoirs ou « cabas » d'où descendaient les tuyaux de plomb. La plupart de ces « cabas » étaient constitués par une simple feuille de plomb repliée à angles droits, mais certains donnèrent lieu à de jolies recherches décoratives, dont il reste quelques exemples, notamment à Bruges et au Pays mosan.

Dans de nombreuses villes du Brabant et dans celles où pénétra le style brabançon — à Bruxelles, Malines, Anvers, Louvain, Diest, Aerschot, Alost, Gand, Audenarde, Tournai, Soignies, etc. — on remarque fréquemment sous la corniche, et parfois au sommet du pignon, des *trous d'échafaudage*. Ces trous, ménagés dans le parement, à hauteur du dernier gîtage, et destinés à faciliter l'entretien de la façade, sont devenus à leur tour motif rationnel de décoration : les maîtres d'œuvre brabançons leur ont donné un encadrement de quatre pierres, disposées suivant des motifs variés; cet encadrement, par la répétition du motif et par le ton de la pierre tranchant sur le rouge des briques, forme sous la corniche une sorte de frise séduisante à l'œil. (Cf. Maison de la Huve d'Or, à Bruxelles, p. 160.)

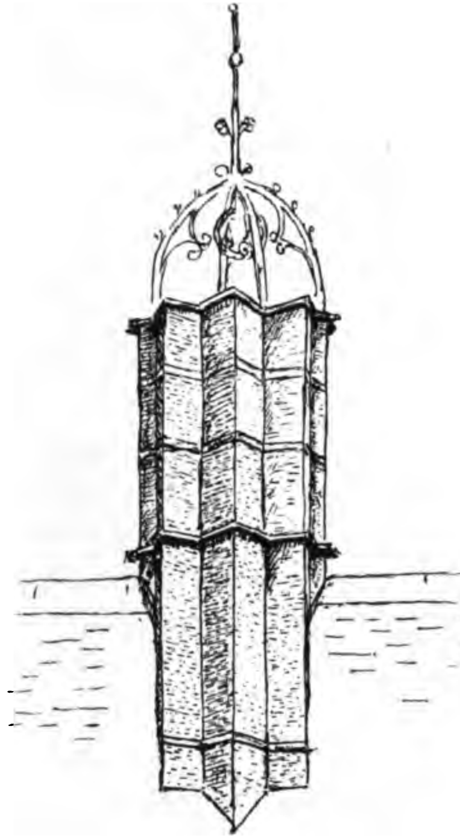
Les *cheminées* à souches monumentales, dont l'architecture gothique avait fourni les premiers exemples, donnèrent lieu, au XVIIe siècle, à d'ingénieuses recherches de ligne et de technique.

Dans la construction de brique et pierre, la cheminée présente souvent la même alternance d'assises que le pignon et celles-ci reçoivent, au sommet, une ou plusieurs pierres de couverture, analogues à celles des gradins [80].

Parfois, à l'instar de ce qui s'était fait à Chambord, on traite les cheminées comme des tourelles, et on les divise en étages de plan différent; parfois, selon la mode anversoise, on les traite comme des pinacles et on les fait porter en encorbellement sur des consoles; parfois, selon l'exemple brugeois, on les tourne en hélice, on les couvre de cannelures, on les découpe en panneaux moulurés [81].

A l'époque gothique, il n'existait ordinairement qu'un seul conduit pour l'échappement des fumées des diverses cheminées d'un immeuble.

La Renaissance édifie des cheminées à carneaux multiples, groupés en faisceau, ou rangés en série, ou disposés en carré, en losange, en croix.



Malines. — Ancien Hôtel Busleyden.

La cheminée de la Renaissance était fréquemment coiffée d'une *mitre* qui comportait un couronnement en fer forgé, formé de branches curvilignes se raccordant au sommet, et se terminant par un épi ou un fleuron. Sous celui-ci, et au centre de cette espèce de corbeille, était suspendu un anneau destiné à l'accrochage de la corde du ramoneur ([31*bis*]).

Beaucoup de cheminées présentaient aussi un ingénieux dispositif de tuileaux bombés chevauchant les uns sur les autres et destinés à faciliter le tirage en empêchant l'introduction de la pluie et du vent dans les carneaux, en même temps qu'à parer au jaillissement des étincelles au dehors.

Dans les dernières années du XVIIe siècle, et au XVIIIe, on s'ingénie à dissimuler les cheminées derrière les versants de la toiture ou l'attique de la façade, au grand détriment de la logique et du pittoresque.



Liége. — Rue Saint-Jean-Baptiste.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)



Tournai. — Rue des Groseilliers.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

La physionomie de nombreuses maisons bourgeoises de la Renaissance s'animait de TOURELLES. Celles-ci s'accolaient ordinairement à une façade latérale ou postérieure, ou s'élevaient dans un angle de la cour.

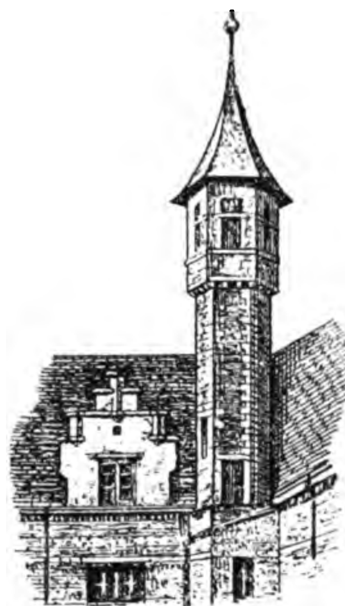
Certaines étaient bâties à cheval sur le comble.

La plupart étaient de plan hexagonal ou octogonal, quelques-unes de plan carré ou circulaire. Elles étaient construites de briques, avec chaînages d'angle en pierre, ou, plus rarement, entièrement en briques, en moellons ou en pierres appareillées. Beaucoup aussi étaient en colombage, lors même que le bâtiment principal était en maçonnerie pleine.

Lorsque la tourelle logeait un *escalier*, ce qui était le cas le plus fréquent, elle était percée d'étroites baies disposées suivant une ligne hélicoïdale.



Gand. — « Petit Château d'Émaüs », rue Neuve-Saint-Pierre.

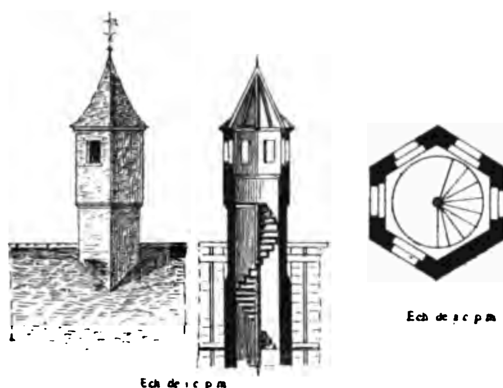


Anvers. — Vieux Marché-aux-Œufs.

Très souvent, la tourelle présentait à l'étage supérieur un encorbellement porté soit par un bandeau de pierre, soit par une série de petits corbeaux ou par des assises de briques posées en avancée les unes sur les autres. Le schéma préféré était celui du plan carré à la base, avec passage, aux étages supérieurs, à l'octogone ou au cercle.

Le faîte des tourelles de plan carré présentait fréquemment un pignon sur chacune de ses faces. Il en était ainsi à Malines (Hôtel de Nassau), à Bruxelles (*Domus Isabellae*), à Loo (immeuble de 1550), etc.

La construction était couverte généralement par une toiture cônique ou pyramidale à six ou huit pans, aux arêtes légèrement incurvées, terminées par un épi en fer forgé ou en terre cuite. (Cf. Chap. VIII, Décoration.)



Gand. — Rue du Vieux Bourg.

Quelquefois, le comble aigu était remplacé par un petit dôme sur plan carré, dispositif dont la vogue, introduite en France par Lemercier, se prolongea jusqu'au XVIII[e] siècle.



Anvers. — Ancien Hôtel Van Straelen,
rue des Chats. (Façade postérieure.)

Certaines tourelles renfermaient, non un escalier, mais des pièces superposées réunies par un escalier à vis, ordinairement logé dans une petite tourelle contiguë. C'étaient, semble-t-il, des *tourelles de guet,* desti-

nées, le plus souvent, à permettre aux négociants de surveiller l'arrivée de leurs cargaisons ([32]), peut-être aussi à surveiller les environs, en cas de guerre ou d'émeute. Les appartements des multiples étages recevaient des affectations diverses : cellier, conciergerie, oratoire, belvédère, etc.



Gand. — Rue du Bas-Poldre, 15.

De plan plus vaste que les précédentes, ces tourelles étaient habituellement couvertes en plate-forme. La terrasse supérieure était alors ornée d'une élégante balustrade ou bordée d'arcades supportant une petite coupole.

Dans les constructions d'apparat, et plus particulièrement en Wallonie, on a donné parfois aux tourelles les terminaisons bulbeuses des clochers de l'époque. La hardiesse de leur élan, la grâce de leur silhouette, la légèreté de leur construction s'opposant à la robustesse des murailles voisines, concouraient à relever d'une note d'élégance et de pittoresque la physionomie, généralement grave, de l'édifice. Il semble qu'en ces tourelles se soient réfugiées, aux périodes troublées de la Renaissance, tout l'élan et toute la gaîté de l'âme wallonne ([33]).

NOTES DU CHAPITRE VI

(1) Un certain nombre de caves de l'espèce ont subsisté jusqu'à notre époque. On en signale notamment à Gand (rue aux Draps et rue de Bruges), à Tournai (rue des Chapeliers), à Soignies (Grand'Place).

Un des plus beaux exemples de caves voûtées existe encore partiellement à Bruges, dans une maison de la rue Nicolas Despars (ancienne rue du Balai). Cette cave monumentale mesurait d'après Verschelde (*op. cit.*) 11^{m}70 × 10^{m}60 et avait une profondeur de 3^{m}70. Elle avait une issue vers le canal voisin, actuellement comblé.

(2) Cf. chapitre IV, note 8 et p. 61.

(3) L'exhaussement du sol des villes et les ordonnances visant au désencombrement de la voie publique ont fait disparaître presque partout les anciennes entrées de cave. Il en subsiste quelques-unes à Gand, à Bruges, à Tournai, à Liége, à Diest et ailleurs.

L'escalier extérieur était d'ordinaire fermé par une porte ou un volet en bois ou en fer. L'entrée de cave était parfois, comme les baies principales, l'objet de recherches décoratives (par exemple : à Mons, rue de la Poterie, entrée de cave surmontée d'un arc mouluré; à Liége, portes de cave à vantaux de chêne ornés de belles pentures). (Cf. figures pp. 59 et 61.)

(4) Au moyen âge ce dispositif était à peu près général. Il a subsisté à la Renaissance dans certaines localités ou constructions particulièrement exposées aux dangers des guerres ou insurrections.

(5) Dans certaines villes aux pratiques architecturales raffinées (Bruges, Ypres, Mons, Audenarde, Malines), les soubassements, comme les autres membres de l'édifice, étaient parfois moulurés avec art. Rappelons ceux d'une maison de la rue Fétis, à Mons, et d'un immeuble de la rue du Vieux Bourg, à Bruges.

(5bis) Cf. chapitre V, « L'Arche de Noé », à Tirlemont, p. 66.

(6) Dans les vues anciennes, nos villes flamandes — Bruges, Ypres, Gand, Malines, Anvers — nous apparaissent tout hérissées de gradins, de pinacles, de flèches et de tourelles.

A Bruxelles même, le pignon aigu est resté la règle générale pendant tout le XVIIe siècle; cf.: gravures de J. van de Velde, de J. Callot, représentant la Cour de Bruxelles et ses environs; plan de Martin de Tailly (1639); dessin de P. Bout (fin XVIIe siècle), tableaux de Snayers, etc., au Musée ancien de Bruxelles.

(7) Le double pignon est très fréquent à Bruges (rue des Tonneliers, Marché au Fil, etc.). Il en existait un très bel exemple à Ypres, rue des Chiens.

Le même dispositif s'observe à Bruxelles, petite Place du Sablon (Taverne du « Roy d'Espagne »).

(8) Exemples de pignons « pliés » à Bruges, rue des Potiers, Malines, Nieuwerk (derrière Saint-Rombaut).

(9) La Maison du Cheval Marin, à Bruxelles (angle du Marché aux Porcs et du quai au Bois à Brûler) présente un pignon central à chacune de ses façades.

Cet immeuble, élevé en 1680, montre la persistance du schéma architectural de notre Première Renaissance.

Une façade postérieure de l'Hôtel de Sélys, à Liége, se couronne d'un magnifique pignon aux rampants involutés. La façade sur rue, plus ancienne, présente un pignon à gradins. A Tournai subsistent aussi quelques beaux pignons sur cour (Grand'Place, rue Saint-Martin, etc.).

(9bis) Exemples caractéristiques : Hôtels de ville de Furnes et de Hal, Nieuwerk d'Ypres, église du Béguinage à Bruxelles, église abbatiale d'Averbode, église des Capucins à Gand, églises des Jésuites à Bruges, à Namur, à Louvain, etc.

(10) Rappelons ici le magnifique pignon, aux rampants incurvés, d'un immeuble de la place Simon Stévin, à Bruges (1571), entièrement contruit en briques.

(11) Registre n° 434 — Consaux tenus le mardi IXe de juin 1671 ; délibérations du cinquième de février mil six cent septante cinq, etc.

En dépit des rigueurs administratives, Tournai a gardé, jusqu'à notre époque, d'assez nombreux pignons en façade. Rappelons les suivants : rue des Sœurs Noires, n° 48 (1599), rue Saint-Piat, n° 22 (1644), rue de Marvis, n° 30 (1646), rue Barre Saint-Brice, n° 18 (1660), Grand'Place, n° 38 (1671), etc.

(11bis) Le pignon en façade se retrouve aussi en mainte autre ville hennuyère. Citons au hasard, ceux de Mons (rue du Hautbois), d'Ath (place du Nord), de Soignies (ruelle Scaffart), etc.

(12) Au surplus, même dans les villes flamandes, les constructeurs ont parfois renoncé au dispositif du pignon en façade. Une très belle maison de Louvain (rue de Malines) construite au XVIe siècle, tout en pierre, se présentait sous corniche ; à Bruges, plusieurs maisons d'époque Renaissance ont une façade couronnée par une rangée horizontale de créneaux et de merlons (notamment celle de la « Civière d'Or », Grand'Place, portant la date de 1621).

(13) Le gable flamand à gradins est celui que l'on dénomme couramment « pignon espagnol », non parce que le prototype s'en trouve en Espagne, mais parce qu'il se multiplia, dans notre architecture, à l'époque de la domination espagnole. (Cf. chap. XII, *Les Influences*, et chap. XIII, *Evolution du style.*)

(13bis) Quelques constructions importantes du XVIIe siècle arborent pourtant encore le simple pignon à gradins : la maison des Mesureurs de Grains à Gand (quai aux Herbes), celle du Cheval Marin à Bruxelles (quai au Bois à Brûler), celle des Trois Cygnes à Bruges (rue des Carmes).

Le Registre aux plans de Tournai montre encore, en 1672, un projet de pignon à gradins. Les archives communales de Bruges font mention au XVIIIe siècle d'autorisations de remplacer par des pignons à gradins (gevels « met trappen »), des pignons involutés (gevels « met crollen »).

(14) La restauration a légèrement modifié l'aspect de ces pignons. Cf. l'album de de Noter.

(15) Dès 1530, il l'applique à la façade de l'église des Dominicains à Anvers.

(16) En 1541 le pignon du palais malinois fut imité, presque trait pour trait, dans la belle maison du Jeune Serment de Saint-Georges, à Bruges (rue Saint-Georges, n° 35). Rappelons, à ce propos, que Guyot de Beaugrant dressa les plans de la Cheminée du Franc, à Bruges, et qu'il y eut, comme collaborateur, le coryphée de la Renaissance brugeoise, Lancelot Blondeel. (Cf. figure p. 80.)

(17) Cf., par exemple : grange de l'Abbaye de Parc et église des Jésuites à Louvain.

(18) Même ligne générale dans un pignon anversois, rue de l'Empereur, n° 16.

(19) Maisons quai aux Herbes, rue de Bruges, rue Longue Monnaie.

(20) Reproduite dans une aquarelle de Van Wynendaele conservée au Musée de la Bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand.

(21) Maisons à Léau (Place), à Diest (Grand'Place), à Gand (place Sainte-Pharaïlde), à Bruxelles (rue Sainte-Catherine), à Malines (Marché au Poisson, Bailles de Fer, etc.).

(21*bis*) Beaucoup de pignons belges du XVII° et même du XVIII° siècle offrent la combinaison savoureuse des rampants à gradins et du petit fronton terminal, triangulaire ou cintré, porté par des volutes. Rappelons-en quelques exemples : à Bruxelles (maison du Grand-Bavière); à Gand (rue de Bruxelles); à Bruges (rue Traversière); à Lierre (rue Berlaer, avant-guerre).

(22) A Gand (place du Grand Canon), à Bruxelles (Marché aux Herbes), à Louvain (Vieux Marché), à Malines (quai des Avoines), etc.

(23) Exemple à Bruxelles, rue Sainte-Catherine, n° 30.

(24) Les exemplaires de ce type — rampants constitués par deux courbes étirées que couronne un petit fronton — sont surtout nombreux au début du XVIII° siècle. Exemples : à Gand, rue Maghelein (1714), Marché du Vendredi (1711-1714), rue Longue de la Monnaie (1717), à Bruges, rue Flamande (1717), rue des Pierres (1728), etc.

(25) E. Geefs a fait remarquer que dans les édifices anciens les pinacles ne sont jamais construits indépendamment sur le pignon — ce en quoi beaucoup de restaurations modernes sont fautives (*Emulation*, juillet, 1924).

(25*bis*) L'architecture anversoise se distingue entre toutes par l'importance et la multiplicité des pinacles dont elle a garni ses gables : beaucoup de ceux-ci avaient cinq pinacles (ex. : rue du Couvent), d'autres sept (rue Haute, 55), d'autres neuf (Vieux Marché au Blé).

(25*ter*) Le pignon anversois, aux multiples pinacles posés d'angle, se rencontre, exceptionnellement, à Bruges, à Ypres, à Gand (maison Proost, etc.).

(26) La plupart de ces variétés de pinacles se retrouvent en de nombreux exemplaires dans l'architecture brabançonne et flamande. Le pinacle tors, toutefois, semble être une particularité de la West-Flandre (Bruges, rue Philipstock, Furnes, Marché aux Pommes, Ypres, rue de Lille, etc.).

Quant aux statues ou figures allégoriques amortissant les pignons, elles apparaissent surtout aux maisons corporatives; rappelons celles qui décorent à Anvers la maison des Bateliers, rue des Serments; à Gand. celles du Marché du Vendredi, n° 5; à Bruxelles, celles des différentes maisons de la Grand'Place; à Malines, celle de la maison Concordia (derrière l'église Saint-Rombaut). Signalons aussi, au pignon de cette même maison, des pinacles en forme de tourelles (cf. chap. VIII, pinacles-tourelles, en briques moulurées, ornant une façade brugeoise).

(27) Les plus caractéristiques sont ceux de la maison Biebuyck (rue de Dixmude), à Ypres; de l'Hôtel 't Sestig (rue de Namur), à Louvain, et d'une maison du Vieux Marché au Blé, à Anvers (cf. chapitre III, pp. 11, 13 et note 16).

(27bis) Un tirant de ce genre, amplifié de nombreux enroulements en fer forgé, assujettit le faîte du gable de la maison du Jeune Serment de Saint-Georges, à Bruges (cf. ci-dessus, note 16).

(28) On voit encore à Bruxelles (rue des Alexiens), dans l'ancienne Cour Saint-Georges, de belles arcades sur colonnes datées 1606.

(28bis) Les galeries sur cour étaient jadis nombreuses à Anvers; certaines ont subsisté jusqu'à nos jours, notamment celle d'une maison de la rue du Saint-Esprit (vis-à-vis de l'Hôtel Plantin), où se trouve une colonnade de style gothique tertiaire datant du début du XVIe siècle. (Note de M. J.-J. Winders.)

(29) Cf. P. JASPAR, *Dinant. Op. cit.*

(29bis) IDEM. Il existe aussi de remarquables corniches de ce type à la maison Havart (quai de la Goffe), à Liége.

A propos de la corniche à cymbale, M. Jaspar note très justement qu'elle est « si décorative, mais un peu sauvage ». Cette « sauvagerie » est sans doute un reflet de l'influence germanique.

(29ter) Dans les provinces de Liége et de Limbourg, l'éclairage et l'aération du comble sont fréquemment assurés par de multiples ouvertures régnant entre de longs modillons. (Cf. figure p. 119.)

(30) Par exemple, à la cheminée de la maison des Francs-Bateliers, à Gand.

(31) L'un des plus jolis exemplaires de souche de cheminée ornementale se trouve au musée lapidaire de Gand : elle présente des cannelures en hélice taillées dans la brique avec une rare perfection. C'est à tort, semble-t-il, que l'on a daté cette cheminée du XIVe siècle. Une cheminée du même genre, mais fort ruinée, se voit encore à Loo. Bruges a conservé quelques belles cheminées à panneaux moulurés. Toutefois, par suite des multiples causes qui les vouaient à la précarité, il n'est guère de cheminées anciennes qui nous soient parvenues intactes.

(32) Ces tourelles appartiennent d'ordinaire à des immeubles avoisinant d'anciens ports fluviaux : à Liége, maison Curtius; à Gand, maison Goethals, rue du Bas-Poldre; à Anvers, Hôtel Van Straelen; à Tournai, maison rue des Clairisses, etc. (On sait qu'à la Renaissance, les marchandises, acheminées par eau, étaient toujours attendues avec impatience, et souvent avec anxiété, par les grands négociants.)

(33) La guerre de 1914-1918 a détruit quelques-unes des plus jolies de ces tourelles, celle, par exemple, de la rue Wiertz, à Dinant, d'un pur style Renaissance.

CHAPITRE VII

PERCEMENTS

I. — Fenêtres et lucarnes.

Les façades belges de la Renaissance présentent la plus grande variété quant au nombre, à la disposition, aux dimensions et à la forme des percements.

La nécessité d'éclairer largement les intérieurs, sous des ciels brumeux et dans des rues étroites, a fait adopter chez nous les fenêtres *nombreuses et de grandes dimensions*. (Ce seul caractère suffirait à différencier essentiellement la maison belge de la maison italienne, dont on a voulu la rapprocher parfois.) Nos architectes de la Renaissance n'ont donc pas renoncé aux avantages de la construction ligneuse : éclairage abondant et vues multiples sur l'extérieur.

Quoique le TABLEAU DES BAIES se modifie à mesure que se développent, au cours des XVI[e] et XVII[e] siècles, les données traditionnelles en vue d'une ordonnance plus savante, plus monumentale et aussi plus expressive, en cette matière comme en d'autres les exigences pratiques priment, chez nous, les théories esthétiques, et le goût du pittoresque l'emporte souvent sur celui de la correction.

En général, les baies principales sont systématiquement groupées en séries, soit verticales, soit horizontales, suivant que domine tel ou tel parti architectural : celui des travées continues, ou celui des zones transversales; à l'alignement monotone des fenêtres gothiques se substitue un tableau de baies aussi judicieusement conçu qu'agréablement animé.

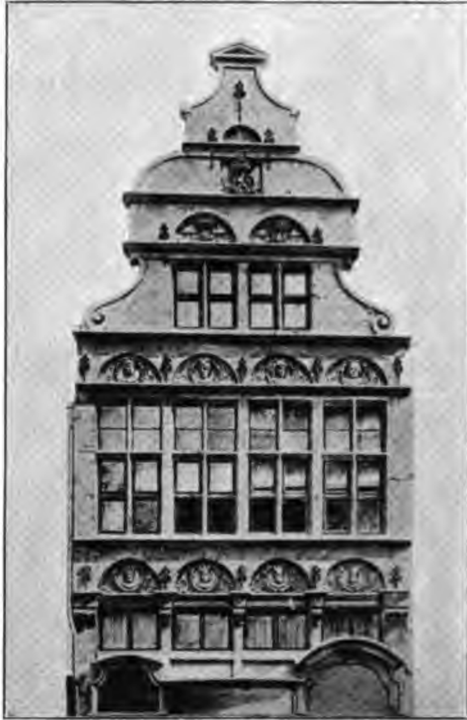
Si, pendant tout le XVI[e] siècle, la façade belge rappelle encore, par ses fenêtres très rapprochées, la claire-voie de la maison en colombage ([1]), au cours du même siècle, une esthétique nouvelle fait désolidariser les baies des étages successifs. Les fenêtres de l'entresol ne sont plus, comme à



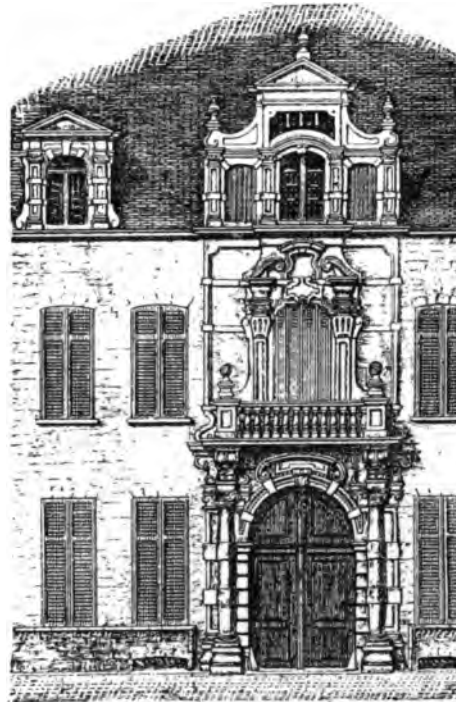
Malines. — Quai aux Avoines.

(Cliché Nouvelle Société d'Éditions.)

l'époque post-gothique, réunies à celles du rez-de-chaussée : là où elles existent, elles forment un parti distinct. La séparation entre les divers étages se révèle nettement par des cordons horizontaux, des panneaux ou cartouches décorant les allèges, et des ancres marquant la place des som-



Gand. — Rue Longue-Monnaie. (XVIe siècle.)



Anvers. — Rue Kipdorp, 19. (XVIIe siècle.)

miers. En outre, la différence dans la hauteur relative des fenêtres accuse l'importance inégale des étages.

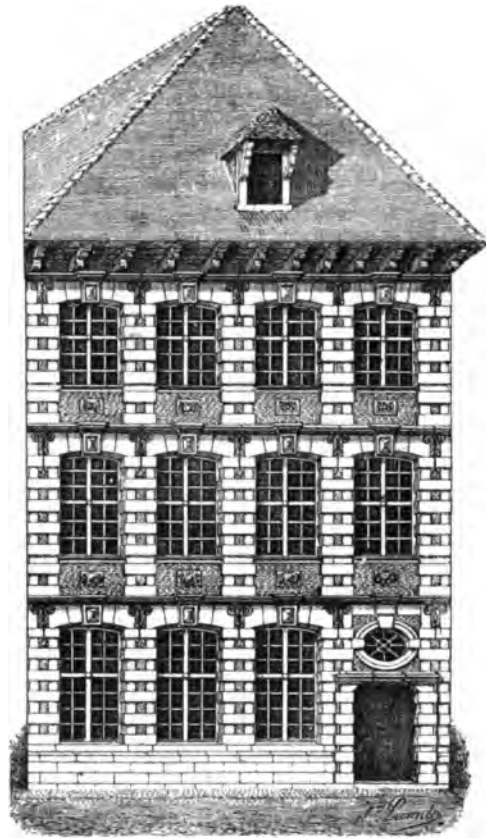
Dans les constructions de style élégant, le tableau des baies est encore agrémenté de différentes façons : deux ou trois fenêtres (généralement celles du milieu) reçoivent un encadrement plus riche que les autres; ou plusieurs fenêtres sont groupées dans un même entrecolonnement; ou placées dans un retrait ou une avancée de la façade; ou bien encore la porte d'entrée est solidarisée, constructivement et décorativement, soit à une ou deux baies de vestibule, soit aux fenêtres de la travée où est comprise cette porte. (Cf. Chap. V, Principes d'ordonnance.)

Dès les premières années du XVII[e] siècle, les baies d'un même étage sont espacées par l'interposition de véritables *trumeaux*. Ceux-ci gardent cependant une extrême légèreté, là où la pierre constitue un matériau de luxe, et là où la construction en charpente a longtemps prévalu. A Anvers, à Gand, à Bruges, à Furnes, les trumeaux présentent souvent l'aspect d'un étroit pilastre monolithe ou polylithe, ou d'un mince pilier de brique sans liaison de pierre.

En Hainaut, en Namurois, au Pays de Liége, s'observent des tru-



Malines. — Maison Concordia.



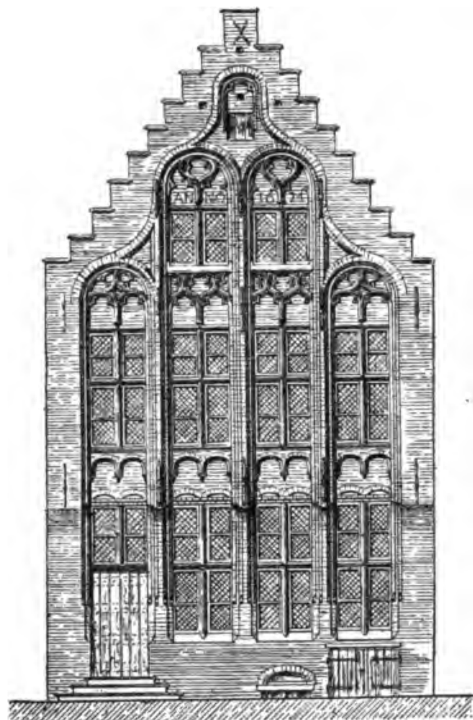
Tournai. — Quai des Poissonceaux.

meaux vigoureux, admirablement appareillés. Tantôt, ils sont réalisés par l'empilement des blocs lapidaires, tantôt par la combinaison de bandes de maçonnerie et d'assises de pierre.

Dans ce cas, l'appareil mixte présente trois variantes : ou bien, des chaînages continus de pierres posées en besace règnent sur toute la hauteur des jambages; ou bien des pierres isolées sont intercalées, en harpes,

le long des arêtes du trumeau; ou enfin, le trumeau tout entier est constitué par l'alternance d'assises de pierre avec des bandes de deux ou trois tas de briques.

En beaucoup d'endroits, l'étroitesse des rues urbaines et la nécessité d'éclairer le plus possible la boutique ou l'atelier, ont déterminé les constructeurs de la Renaissance à donner aux baies du rez-de-chaussée une largeur plus grande qu'à celles des étages, et, par conséquent, à amincir les trumeaux inférieurs. Ceux-ci, réduits à un étroit pilier, étaient alors



Furnes. — Grand'Place (1624).



Bruges. — Grand'Place (1621).

construits en charpente ou en pierre, et parfois renforcés par un support en fer. L'apparence de lourdeur des trumeaux de l'étage, était évitée soit par l'alternance des matériaux, soit par une décoration en retrait ou en relief, soit, plus simplement, par le dessin fleuri des ancrages.

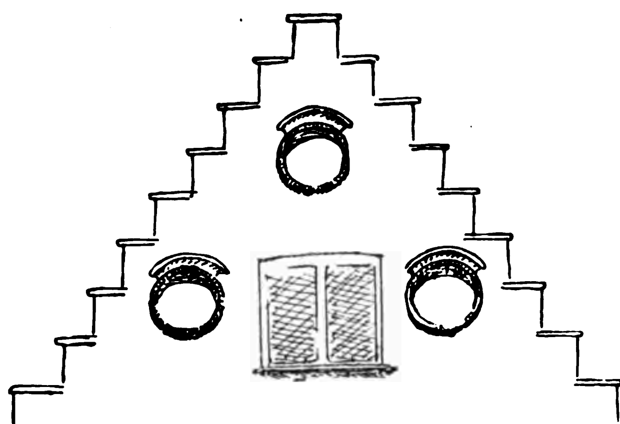
Dans le système brugeois, les trumeaux, entièrement en briques, présentent sur leurs bords une série de retraits successifs, artistement moulurés, répondant au triple souci d'élargir le jour des baies, d'assurer la solidité de l'appareil et d'éviter l'emploi de la pierre, matériau étranger, rare et coûteux. (Cf. Chap. V, Travées brugeoises, p. 73.)

L'adoption des chambranles saillants, qui amène, dans le dernier tiers du XVIIe siècle, le retour au schéma vertical, généralise de nouveau l'emploi des trumeaux étroits et des fenêtres très rapprochées. En Brabant, notamment, le tableau des baies présente, à cette époque, un quadrillé très caractéristique de minces bandes en relief : montants et traverses, qui perpétue, jusqu'à l'aurore du XVIIIe siècle, le système de la claire-voie gothique. (Cf. Chap. V, p. 79, et Chap. VII, pp. 159-161.)

Nos constructeurs de la Renaissance ont aussi tiré le meilleur parti — tant au point de vue de l'ordonnance qu'à celui du pittoresque — des lucarnes et des oculi.

La baie supérieure du pignon, ordinairement découpée en plein cintre est souvent accostée de deux oculi latéraux.

Dans de nombreux exemples, la baie centrale est surmontée d'un troisième oculus, ou d'une simple ouverture, par où passe le « *perroquet* »,



Bruges. — Rue Fleur de Blé.
(D'après Verschelde.)



Tongres. — Pignon du XVIe siècle.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)

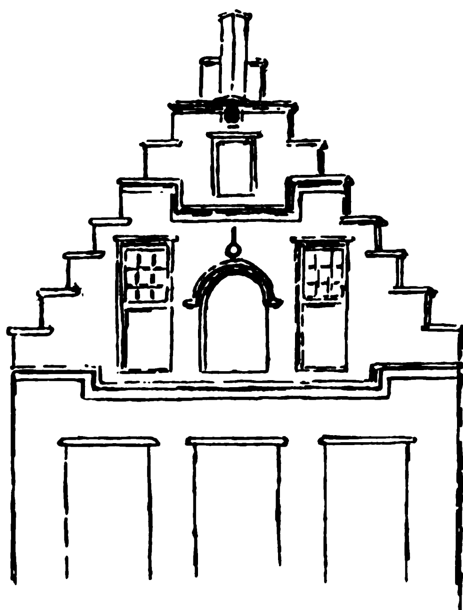
sorte de poutre portant une poulie destinée à hisser les marchandises dans le grenier. (Lorsqu'il n'y a pas de pignon en façade, le « perroquet » est fixé à une lucarne faîtière; au XVIIe siècle, ce dispositif est assez souvent remplacé par une ancre potense, cf. Annexe au Chap. VIII et fig. p. 73.)

Parfois aussi le centre du pignon est occupé par un large œil-de-bœuf richement sculpté et flanqué de petits oculi ou de cartouches.

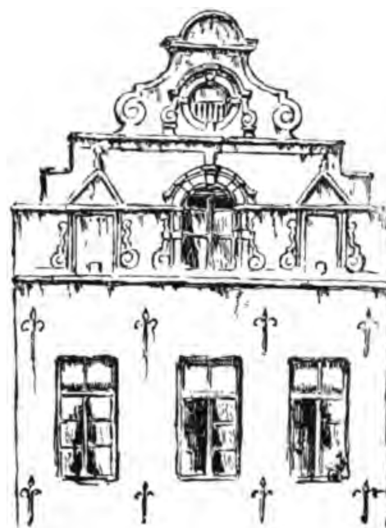
Dans tous les cas, le groupement des fenêtres et des oculi concourt à donner au pignon belge une agréable animation.

***

La *forme* générale de la fenêtre, dans l'habitation bourgeoise, est le plus souvent rectangulaire, sauf pour la baie centrale du pignon, qui est presque toujours en plein cintre ou parfois carrée. Pourtant, l'ouverture



Anvers. — Marché-au-Lait.



Bruxelles. — Rue Haute, 373.
(XVII[e] siècle.)
(Cliché du T. C. B.)

en arc brisé n'est pas rare, même au XVII[e] siècle; en certains cas, assez peu nombreux, la baie s'achève encore en cintre trilobé.

La face de la fenêtre est, dans la majorité des cas, une et plane, affleurant le parement (façades en colombage), ou placée en retrait sur celui-ci. Rarement, la baie était construite en encorbellement. (Cf. *Bretèches*, même chapitre.)

Mais, dans les rues étroites, afin d'accroître l'éclairage des boutiques, certaines vitrines faisaient saillie sur la façade, suivant un plan en segment de cercle. (Il en a survécu, jusqu'à nos jours, quelques exemplaires : Tournai, rue Royale; Gand, Marché aux Légumes; Liége, angle des rues Chéravoie et Florimond.)

Les *oculi* sont de forme circulaire, ovale, ou elliptique (2). Ils participent des variations de style imposées aux fenêtres principales et des particularités locales. C'est ainsi qu'en Brabant, par exemple, beaucoup s'entourent d'une bande annulaire saillante, qu'à Bruges ils sont presque toujours surmontés d'une portion de larmier curviligne, qu'à Gand ils s'accostent de deux ailerons, et qu'à Ypres ils s'entourent de riches guirlandes sculptées (2bis) (cf. fig. pp. 106, 108, 132, 136, 137).

Il faut rapprocher des oculi certaines petites ouvertures circulaires percées, par rang de trois ou plus, au sommet de quelques vieux pignons wallons (cf. Visé, p. 34, Tongres, fig. ci-contre, etc.), et formant l'entrée des colombiers. Sous ces ouvertures régnait une tablette de bois ou de pierre moulurée portée par des corbeaux analogues aux modillons de la corniche. C'est là un de ces menus détails qui donnent tant de saveur à notre architecture ancienne et qui prouvent une fois de plus le goût raffiné des artisans d'autrefois.



Le *jour* des baies de la Renaissance est simple ou divisé. Les fenêtres à une seule lumière n'apparaissent guère qu'aux façades latérales ou postérieures de l'édifice, aux entresols, aux pignons, aux lucarnes, aux tourelles.

Le cas le plus fréquent est la division verticale en deux lumières, réalisée par un meneau (3). La division en trois lumières se rencontre parfois en Wallonie, mais est exceptionnelle en Flandre et en Brabant (4).

Le meneau est ordinairement recoupé par une traverse ou croisillon; à Tournai se rencontre couramment le double croisillon, mais ce dispositif est plutôt rare ailleurs. La division horizontale de la fenêtre détermine presque toujours des rectangles plus hauts que larges. Dans la vallée de l'Escaut, les lumières inférieures sont plus hautes que les supérieures; au pays de Liége, la traverse d'imposte divise généralement la hauteur de la baie en deux moitiés égales.

Au cours du XVIIe siècle, meneaux et croisillons de pierre ou de brique sont de plus en plus abandonnés en faveur des montants et traverses de bois. Ceux-ci, d'ailleurs, ne constituent pas une innovation dans

notre architecture domestique, puisqu'ils y étaient employés, de tout temps, dans la construction ligneuse.



Schéma de la fenêtre tournaisienne.

D'ordinaire, les *châssis* inférieurs des fenêtres sont seuls ouvrants, tantôt à guillotine, tantôt à charnières vers l'intérieur ou l'extérieur. Ce dernier dispositif, dont les exemples abondaient jadis, subsiste en quelques demeures anciennes, notamment à Liége (rue de l'Epée) (5).

Le *vitrage* est constitué par de petits carreaux de verre teinté (verdâtre ou rosâtre) enchâssés dans des lamelles de plomb; pourtant, dès le XVII° siècle, le vitrage est parfois monté sur « petits bois ».

Même dans les maisons bourgeoises, il n'était pas rare de voir des vitraux peints, en particulier aux fenêtres de la « salle » (5*bis*); la décoration peinte pouvait ne s'appliquer qu'à une partie du vitrage, centre ou lumières supérieures (5*ter*).

Les lucarnes du grenier étaient ordinairement dépourvues de vitrage et traitées comme des portes ou des volets; parfois un petit carreau de verre était enchâssé dans le milieu du panneau de bois (cf. fig. pp. 106, 148, 156).

***

L'ENCADREMENT DES BAIES a nettement évolué, au cours des XVI° et XVII° siècles, quant à la forme et à la structure. Néanmoins, la Renaissance maintient, en bien des cas, la tradition médiévale.

Le large ébrasement de la baie gothique est encore appliqué à certaines fenêtres du XVI[e] et même du XVII[e] siècle. Dans d'autres, au contraire — et toujours à la manière gothique — le châssis tout en entier, ou seulement son dormant, affleure le mur.



Ath. — Hôtel de l'Etang. (XVI[e] siècle.)
(Baies à chambranles de pierre moulurés.)

Mais le plus souvent la baie comporte un chambranle placé en retrait, tantôt à arête vive, tantôt chanfreiné, tantôt mouluré.

Dans la demeure bourgeoise, l'encadrement des baies — seuil, pieds-droits, linteau — est d'ordinaire construit en pierre, et jusque vers 1660, fortement solidarisé avec la maçonnerie environnante.

En Flandre maritime, notamment à Nieuport et à Furnes, les jambages, les chambranles, les linteaux et les seuils même sont souvent tout en

brique : on ne pourrait assez admirer avec quel art les maçons flamands ont profilé ces encadrements, en des contours aussi purs que délicats.

Les *seuils* sont presque partout et toujours en pierre; il n'y a guère qu'en Flandre maritime qu'on les ait faits parfois de brique. Leur hauteur moyenne est de deux tas de briques.

En certaines régions, notamment en Brabant, les seuils s'appuient directement et sans saillie ou sur le nu du mur, ou sur la moulure de la plinthe ou sur celle du cordon des étages. Mais le plus souvent, ils sont établis en talus et en légère saillie. Dans les constructions modestes, où l'encadrement se réduit à une simple boiserie dormante, le seuil en bois s'appuie généralement sur un talus de briques.

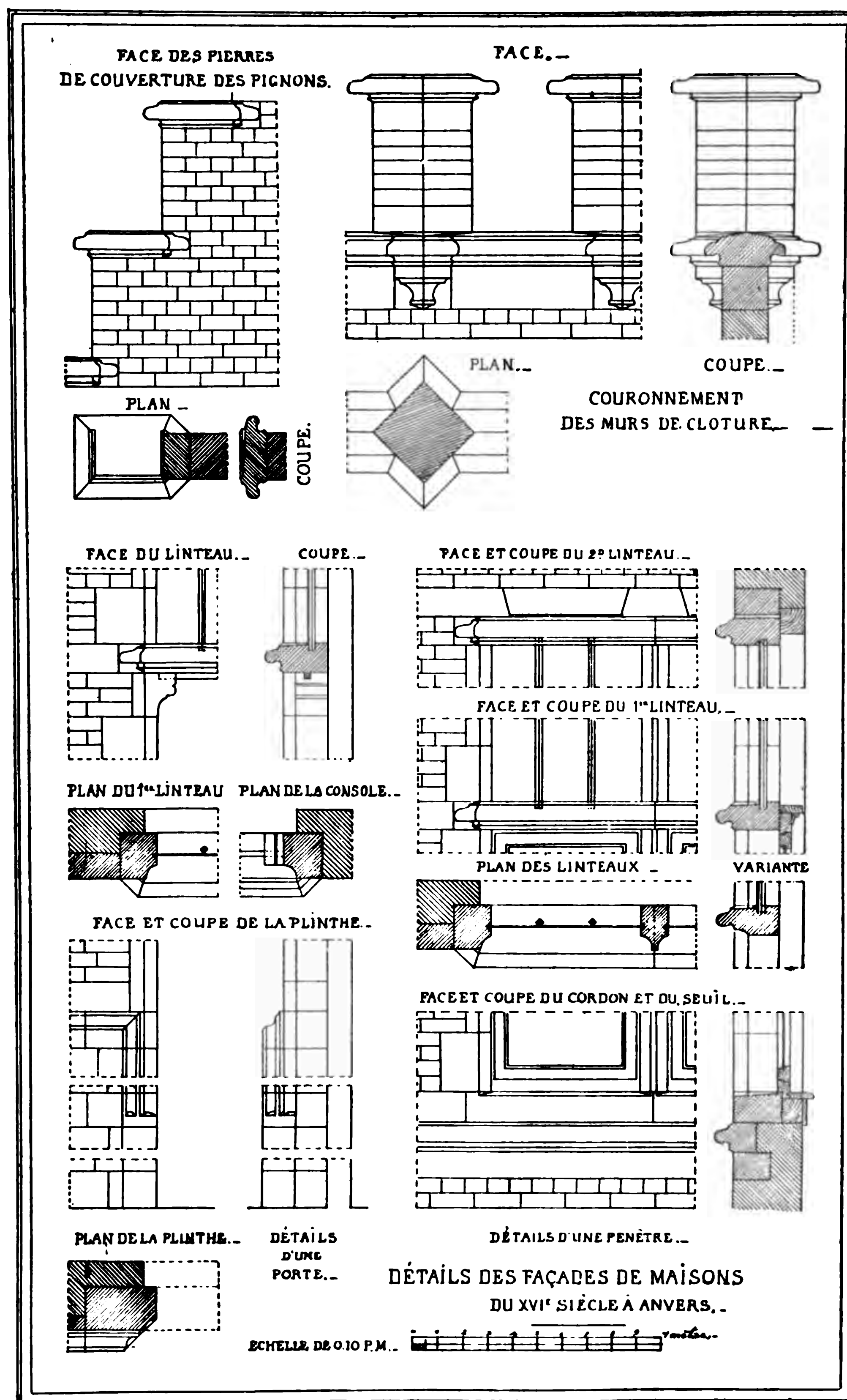
Dans la construction toute en pierre, les *pieds-droits* sont parfois monolithes; le plus souvent, ils sont réalisés par un empilement d'assises lapidaires, soigneusement arasées avec celles du parement.

Lorsque les pieds-droits sont constitués par des chaînages de pierre, les assises sont d'inégales hauteur et largeur, parfois même de provenances diverses. En Brabant, par exemple, on voit employer concurremment le grès lédien, en éléments relativement petits, posés en délit, et le petit granit d'Ecaussines, en blocs plus volumineux, posés suivant le lit de carrière, et pénétrant largement dans le parement de brique ([6 et 6*bis*]). Dans ces pierres plus grandes et plus fortes sont rivées les ferrures des volets.

Lorsque les jambages sont raidis par des harpes de pierre isolées, celles-ci sont toujours placées alternativement à droite et à gauche de la baie, en liaison parfaite avec les briques du parement, et de manière que les lits des deux maçonneries correspondent exactement. La Maison Curtius à Liége, offre un magnifique exemple de l'art avec lequel nos constructeurs de la Renaissance réalisaient ces principes.

Au XVIe siècle, dans les bâtisses de choix, des chambranles de pierre, délicatement moulurés, s'élèvent, le long des pieds-droits, sur une petite base prismatique d'un profil aussi pur que gracieux; les moulures du chambranle se raccordent, dans le haut, à celles d'un linteau en cintre surbaissé, ou en accolade, ou rectiligne; le seuil est généralement en talus.

En Flandre, le chambranle de brique retombe fréquemment sur une



(Cliché « L'Émulation ».)



Anvers. — Rue du Jardin des Arbalétriers. *(Cliché « L'Emulation ».)*

élégante base de grès ou de pierre de taille. A Liége (Maison Porquin et types dérivés) on voit, au XVI[e] siècle, des chambranles légèrement saillants dont les moulures font retour, le long du linteau, jusque dans le meneau.

Sous les Archiducs, la moulure des chambranles fait souvent place à un simple chanfrein, analogue à celui du meneau, et retombant, comme celui-ci, sur une base pyramidale; le linteau est également chanfreiné.

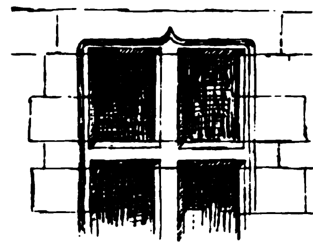
Dès les premières années du XVII° siècle, on trouve toutefois, aux pieds-droits et linteaux, un tore au lieu du chanfrein; parfois aussi l'arête est creusée en cavet. Plus fréquemment, par raison d'économie ou de nécessité technique, l'encadrement de la baie est taillé à arêtes vives.

Vers le milieu du XVII° siècle, le chambranle de pierre reçoit de plus en plus de relief, jusqu'à former sur le nu du mur un véritable cadre saillant, derrière lequel sont dissimulés les chaînages ou les harpes des pieds-droits (cf. pp. 159-161).

Au début de la Renaissance, le *linteau* monolithe reste de règle générale. Mais l'usage médiéval des corbeaux d'angle soutenant les linteaux a presque complètement disparu au XVI° siècle. On en trouve cependant



Bouvignes (avant 1914).
(D'après M. A. Heins.)



Liége. — Place Saint-Pierre.
(D'après L. de Fisenne.)



Liége. — Rue Fond-Saint-Servais.
(D'après M. A. Heins.)



Tongres. — Rue de la Monnaie.
(D'après M. A. Heins.)

encore quelques exemples isolés, aux fenêtres du pignon, ou à celles du rez-de-chaussée lorsqu'elles sont dépourvues de meneau, ou même, exceptionnellement, aux fenêtres de l'étage.

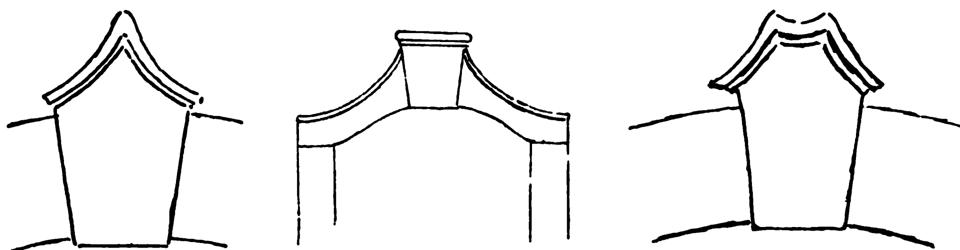
En Brabant s'emploie couramment le dispositif des baies à deux linteaux superposés enserrant les lumières supérieures. Le linteau inférieur tient alors lieu de croisillons. Assez fréquemment, ce linteau est constitué par une bande de maçonnerie pleine, plus ou moins haute, et analogue à celle du parement (cf. fig. p. 143).

Les linteaux, comme les seuils, ont une hauteur moyenne de deux tas de briques. Toutefois, les linteaux wallons présentent le plus souvent une épaisseur beaucoup plus considérable. Ces linteaux sont toujours en pierre, tandis que ceux de Flandre sont parfois en brique.

Au XVIIe siècle, le linteau monolithe du XVIe siècle fait place au linteau clavé, souvent à gros bossages, parfois amplifié de crossettes, parfois alourdi d'énormes clés et contre-clés (cf. p. 159).

Dans les régions aux linteaux puissants — Hainaut, Namur, Liége — la face antérieure des pierres est ordinairement entaillée suivant des profils aussi simples qu'élégants, où domine l'accolade. Celle-ci ne décore parfois que la partie inférieure du linteau, mais parfois aussi elle reparaît à l'archivolte, sous l'aspect d'un larmier vigoureusement profilé (7).

La base du linteau peut être rectiligne, ou brisée par l'interposition d'une clé pendante, ou entaillée suivant une forme plus ou moins cintrée, de façon à simuler une arcade. Cette dernière conception a prévalu aux approches du XVIIIe siècle, surtout en Wallonie.



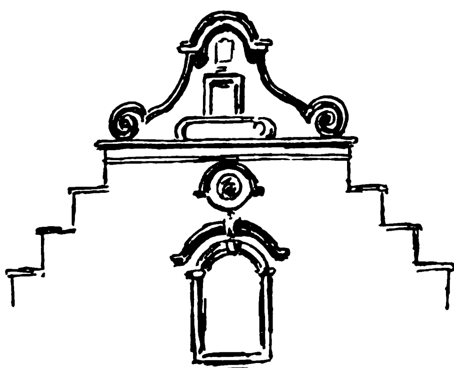
Types de linteaux mosans.

Les bords supérieurs du linteau sont eux-mêmes rectilignes ou non. Dans ce dernier cas, les angles sont d'ordinaire abattus suivant un plan

convexe; parfois la courbure s'étend à toute la face supérieure du linteau, en un arc à peu près parallèle à celui de la face inférieure. Vers la fin du XVII[e] siècle, les angles sont souvent abattus en une courbe concave, ce qui a pour effet d'alléger l'encadrement et de varier le jeu des lignes. Certains linteaux clavés (notamment à Verviers) présentent une face supérieure largement redantée, par suite du ressaut des clés et contre-clés (cf. p. 74).

La *clé* est, au XVII[e] siècle, le complément obligé du linteau. Elle est taillée à même le bloc lorsque le linteau est monolithe; lorsqu'il est formé de trois pièces ou d'un assemblage de claveaux, la clé constitue un élément lapidaire propre. Cette clé, plus ou moins saillante et pendante, a été traitée avec prédilection par les tailleurs de pierre de la Renaissance : diamants, masques, cartouches, guirlandes, en diversifient, suivant les époques et les lieux, la forme et la richesse. Cette décoration accentue le rôle expressif de l'organe et, par là même, met en évidence son rôle constructif.

Mais le triomphe du stuc et de la fausse structure fit surgir, dans l'architecture brabançonne à son déclin, des clés monstrueuses et factices.

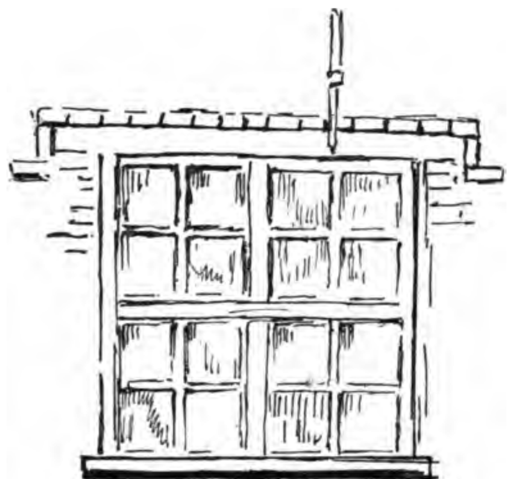


Lierre. — Rue Berlaer. (XVII[e] siècle.)

L'usage gothique du *larmier* se maintient à travers toute la Renaissance. Rectiligne ou cintré, souvent taillé en accolade, en biseau ou en amande, ou mouluré suivant le profil classique, le larmier protège les linteaux et les croisillons des fenêtres, couronne les arcs de décharge, les baies d'imposte et les oculi. Il reparaît même, fait significatif, aux enca-

drements à fronton et crossettes du style brabançon le plus « rubénien » : il s'y superpose aux rampants, aux archivoltes, aux clés de toutes formes, dont il accuse davantage le dessin et le relief (8).

Comme celui du moyen âge, le larmier de la Renaissance est, soit limité à la largeur de la baie, soit prolongé de part et d'autre de celle-ci. Dans le premier cas, il est parfois reçu sur des consoles ou terminé par des congés en retour d'angle; il arrive même que congés et consoles se superposent.



Tournai. — Terrasse Saint-Brice.

Assez souvent, les larmiers d'un même étage sont reliés les uns aux autres, à travers les trumeaux, par des cordons de même épaisseur et de même profil, issus de la rencontre des congés susdits.

Ce *larmier continu* rappelle et remplace, dans la maison de la Renaissance, les petits auvents en appentis qui, dans l'architecture médiévale, préservaient la façade du ruissellement des eaux de pluie.

Certains constructeurs — ceux, notamment, de Tournai et de Lille — ont tiré, du larmier continu, un admirable parti de décoration et même d'ordonnance (9) (cf. fig. pp. 148, 149).

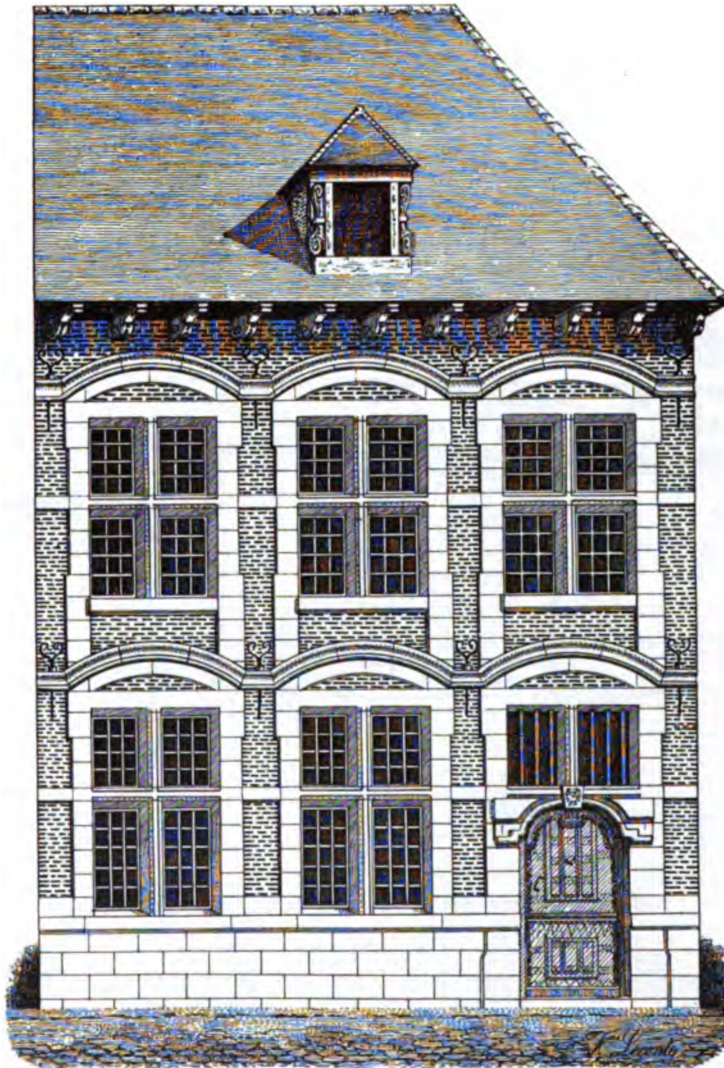
Les larmiers continus présentent, dans le pignon brabançon et flamand, une particularité constante et curieuse : ils s'abaissent et se relèvent à angle droit pour contourner, soit par le haut, soit par le bas, la fenêtre-pignon. A Malines et à Anvers, le cordon inférieur du pignon s'infléchit sous le seuil de la baie; à Gand et à Audenarde, le cordon



Anvers. — Courte rue Neuve. *(Cliché « L'Emulation ».)*

supérieur se relève au-dessus du linteau ([10]). Dans les deux cas, la distance entre le cordon et l'encadrement de la fenêtre est d'environ 15 cm. (cf. fig. pp. 67, 101, 102, 104, 106, 109).

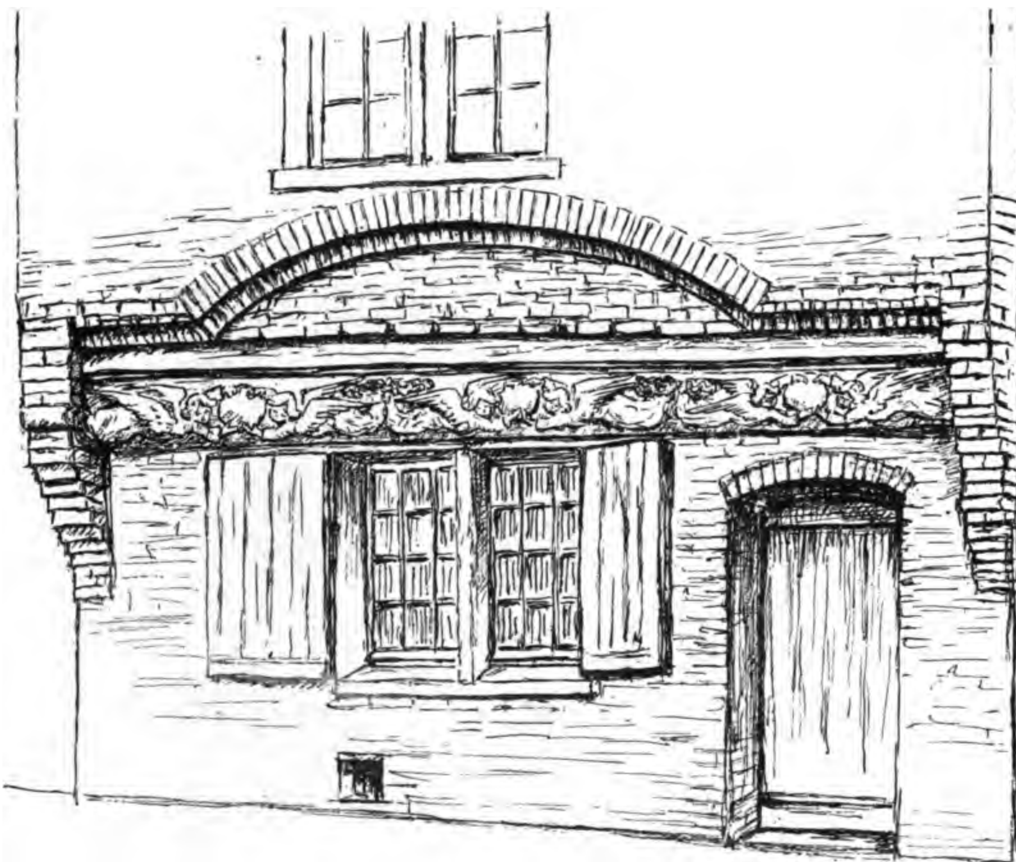
En Wallonie — notamment à Mons, à Ath, à Herve, à Sart-lez-Spa — on note également quelques larmiers continus, se relevant ou s'abaissant pour épouser le contour des baies, mais avec beaucoup moins de régularité et de parti pris qu'en Flandre.



Tournai. — Rue de Marvis, 29 (1678).
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

Jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, les constructeurs belges restent aussi fidèles à cette autre survivance gothique qu'est l'*arc de décharge* au tympan aveugle.

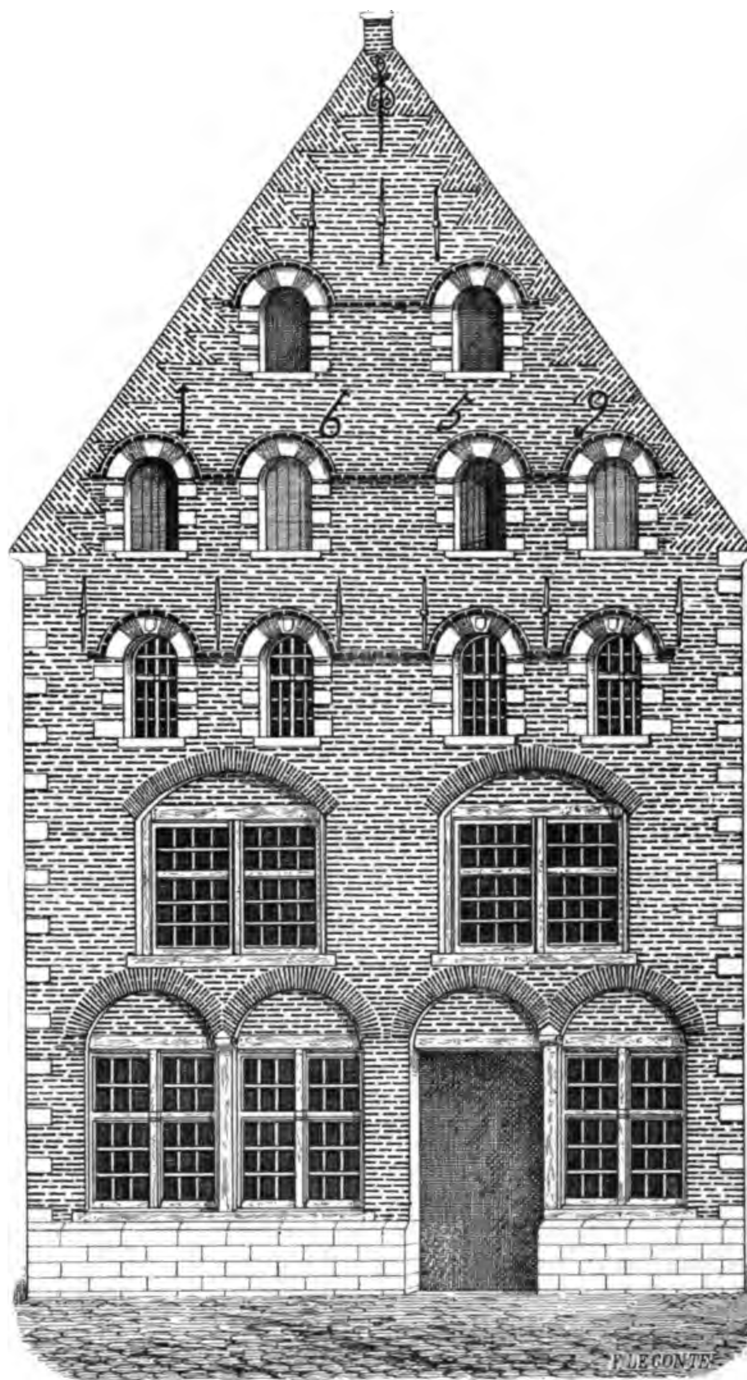
Dès l'époque romane, l'arc extradossé est utilisé pour soulager un linteau qui risquerait de se rompre sous le poids des charges supérieures: celles-ci, par le moyen de l'arc, sont reportées directement sur les piles des trumeaux, — le linteau ne sert alors qu'à fermer le cadre enveloppant la baie.



Bruges. — Rue des Ciseaux. (Fin de l'époque gothique.)

Dans l'architecture gothique, l'arc de décharge encorbellé a aussi pour effet de soulager les trumeaux inférieurs et de permettre d'amincir le plus possible ceux-ci. En outre, ces arcs constituent un élément pittoresque de premier ordre, grâce aux reliefs de leur encorbellement et à l'élégance de leur courbure.

A l'époque de la Renaissance, l'arc extradossé répond à ces multiples préoccupations. Il fait ordinairement saillie sur le parement et ses



Tournai. — Grand'Place (façade postérieure).

(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

sommiers reposent sur des consoles. C'est là, sans doute, une transposition des formes de la construction ligneuse, avec ses encorbellements à goussets; une maison de la rue de Stuers, à Ypres, permettait de saisir l'évolution de la technique : le rez-de-chaussée était en charpente, l'étage était en maçonnerie avec arcs de décharge en briques soulageant une plate-bande en bois et s'appuyant sur des goussets également en bois [11].

Certains arcs de décharge présentent des dimensions exceptionnelles — par exemple lorsqu'ils embrassent la large baie d'une porte charretière ou d'une devanture de boutique, ou encore lorsqu'ils soulagent en même temps une porte et une fenêtre ou plusieurs baies accolées. Dans certains cas même, l'arc de décharge enveloppe toute la largeur du frontispice [11bis]. En général, l'ouverture de l'arc correspond à la largeur d'une baie. Quelquefois, cette disposition a été remplacée par une rangée de petites arcatures [12], réalisant à la fois la décharge des linteaux et celle des trumeaux.

Au XVII[e] siècle, l'arc de décharge diminue d'importance; il est de moins en moins proéminent et de plus en plus surbaissé pour finir par se noyer dans le parement [13].

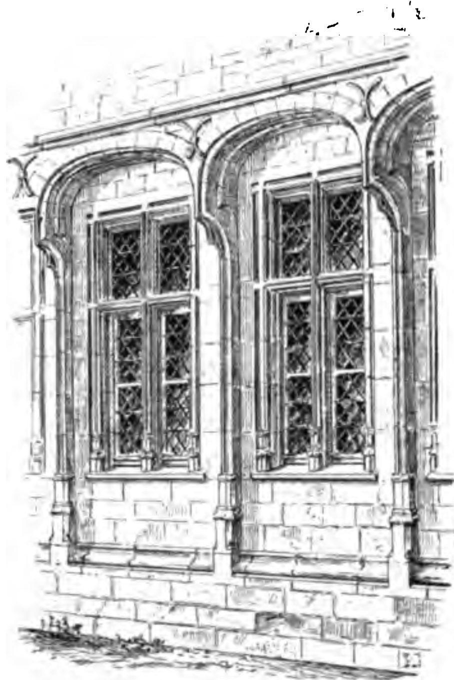
Comme tous les éléments de la façade, l'arc de décharge présente des *formes* variées et des particularités locales : à Malines et à Mons, il est souvent trilobé; à Gand, il est presque toujours en plein cintre; à Bruges, plus souvent surbaissé; à Ypres, il est en arc brisé ou, plus fréquemment, en anse de panier [14].

L'*archivolte* elle-même varie dans sa structure et dans son ornementation. A Ypres comme à Bruges, elle est souvent en briques moulurées; à Gand, à Audenarde, elle est d'ordinaire en pierre, taillée à arêtes vives, ou moulurée, ou en bossages [14bis].

Dans les édifices d'appareil mixte, les constructeurs de la Renaissance ont introduit fréquemment, dans les archivoltes de brique, des claveaux de pierre isolés. Parfois, ceux-ci n'apparaissent qu'au sommet, sous forme d'une ou de deux boutisses constituant la *clé*; mais d'ordinaire, on trouve aussi deux parpaings de pierre aux sommiers de l'arc, flanqués ou non de deux autres parpaings placés aux reins (cf. fig. pp. 151, 154, 171, 173).



Ypres. — Place du Musée. (XVIe siècle.)



Beaumont. — Maison du XVIe siècle.
(Démolie.)



Tirlemont. — Grand'Place.



Ypres. — Petite Place.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)



Bruges. — « L'Agneau blanc ».
(Rue Flamande) (1672).

L'alternance des claveaux de pierre et de brique, ainsi réalisée, allie à sa valeur structurale une valeur expressive. Celle-ci est d'ordinaire renforcée par la décoration des claveaux de pierre : au XVIe siècle, on les taille de préférence en diamant, tandis qu'au XVIIe ils sont sculptés de masques [19]. La clé reçoit souvent des dimensions plus considérables ou une ornementation plus riche que les autres claveaux.

Le *tympan* de l'arc est rempli par une maçonnerie légère, généralement des briques posées à plat ou sur champ, de manière à charger le moins possible le linteau.

Dans les constructions élégantes, ce tympan aveugle appelait un ornement: on y logea des fenestrages en briques moulurées, des bas-reliefs polychromés, des cartouches, des médaillons, des emblèmes ([15]). Les écoinçons des arcs reçurent souvent une décoration analogue. Quand les arcs de décharge disparurent, ces motifs ornementaux survécurent dans les panneaux des allèges ([16]).

En quelques façades du XVIe siècle (notamment à Malines et à Mons) les arcs de décharge retombent sur des colonnettes ou de fins pilastres élégamment moulurés. Dans la majorité des cas, les arcs sont reçus sur des consoles.



Ypres. — Rue de Stuers (1618).
(D'après un croquis de M. A. Heins.)



Gand. — Rue Saint-Liévin, 28.
(XVIe siècle.)

Les *consoles* des arcs elles-mêmes se couvrirent couramment de sculptures délicates. Parfois elles affectèrent des formes fantaisistes ([17]), parfois aussi elles s'intercalèrent entre les portions du cordon larmier ou de l'entablement et prirent le même profil que celui-ci.

***



Anvers. — Marché-aux-Œufs, 3. *(Cliché « L'Emulation ».)*

A la fin du XVII[e] siècle, la forme de plus en plus surbaissée de l'arc de décharge aboutit à la suppression du tympan et à la création d'un organe mixte, le *linteau clavé.* Construit en pierre ou en briques, recti-

ligne ou cintré, ce linteau clavé remplace à la fois la plate-bande et l'arc de décharge. Il épouse la forme du châssis de bois.

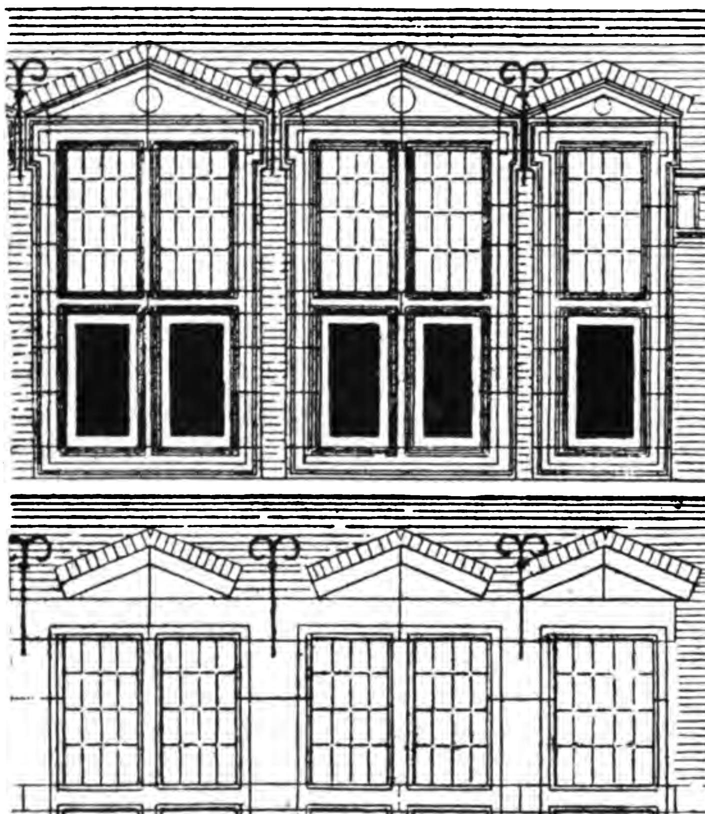
Ce dispositif a reçu des applications diverses. A Courtrai (façade latérale des Halles) on a utilisé un linteau clavé d'une structure particulièrement logique : il présente au centre, non une clé, mais un coussinet portant sur le meneau de pierre, et recevant la retombée des claveaux latéraux; chaque demi-linteau, affectant la forme d'un cintre surbaissé, est constitué par un sommier et deux claveaux séparés par une clé.

Dans l'architecture brabançonne, et dans celle des régions soumises à son influence, la décharge des linteaux monolithes est souvent réalisée d'une manière spéciale. Elle consiste en une plate-bande de pierre formée alternativement de coussinets et de claveaux. Les coussinets sont portés par les pieds droits et le meneau médian; quant aux claveaux, ils reposent sur les deux coussinets voisins, ou, plutôt, ils sont suspendus entre eux : à cause de leur moindre hauteur, ils ne posent pas sur le linteau, dont leur base reste distante d'un centimètre environ. De cette manière, le linteau ne porte aucune charge et, par conséquent, ne risque pas de se rompre (cf. fig. pp. 142 et 156).

Les exemples de ce système sont particulièrement nombreux à Anvers et à Louvain. On en trouve également à Malines, à Bruxelles, à Audenarde, à Gand, à Namur [20]. Le plus souvent, cette décharge en plate-bande lapidaire apparaît aux façades de pierre, mais elle a été appliquée également aux parements de briques (notamment à Anvers, fenêtres de l'étage de la façade postérieure de la Maison Plantin).

Notons que le principe de la décharge en plate-bande a été fréquemment méconnu ou mal interprété par les architectes modernes, lors de restaurations ou de remaniements d'édifices du XVIIe siècle [21].

Au Pays de Liége, la décharge du linteau est très souvent réalisée par un arc en mitre, formé soit de deux pierres posées obliquement et s'arc-boutant, soit de deux rampants clavés. Cette forme de structure réelle s'est muée, à la fin du XVIIe siècle, en une forme de structure fictive : le linteau au fronton triangulaire. Chose curieuse, les diverses formes coexistent dans un même édifice [22] (cf. fig. pp. 158 et 164).



Liége. — Hôtel de Bocholtz. *(Cliché de M. P. Jaspar.)*

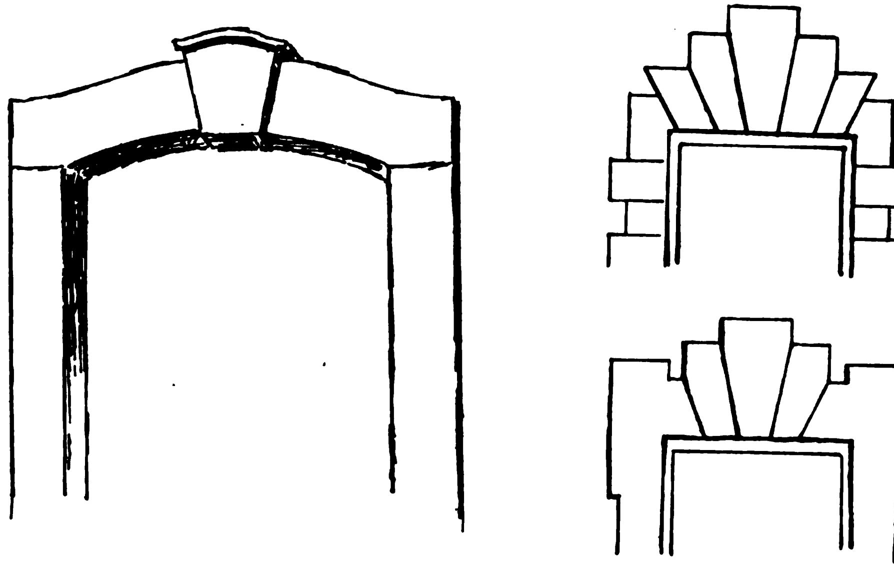
Les *baies à fronton* ne sont pourtant pas une création tardive du XVII[e] siècle : elles constituent déjà un des thèmes favoris de Vredeman de Vries, et elles sont la caractéristique essentielle du style de Coeberger.

Dans les constructions élevées par ce maître et dans celles qui s'inspirent de ses exemples, les baies d'un même étage sont couronnées par des frontons alternativement cintrés et triangulaires, qui confèrent à la façade une agréable animation. Très souvent, un larmier continu contourne ces frontons et les relie entre eux.

Un exemple précoce et caractéristique de baies à frontons nous est fourni par une façade brugeoise de 1571 (place Simon Stevin), entièrement construite en briques : gros œuvre et ornementation, y compris les larmiers des frontons (cf. Ch. V, p. 79).

Plus précoce encore est l'exemple de la maison malinoise « Het Hemelryck » (fig. p. 104), où se reflète le style du Palais de Marguerite d'Autriche.

Vers 1660 on voit se multiplier dans notre architecture le *linteau à crossettes,* solidarisé avec un chambranle en relief de plus en plus saillant. Ce système aboutit à envelopper la baie dans un cadre de pierre ou de



Linteaux à clés saillantes, contre-clés et crossettes (fin XVIIe siècle).

stuc, aux lignes rigides, et sans liaison apparente avec la maçonnerie. Dès lors s'annonce l'abandon des principes traditionnels et le triomphe de la fausse structure.

A mesure que se développe le style dit « baroque », l'encadrement fictif de la baie reçoit davantage de relief. Il se profile sur le mur en moulures savantes et le fronton affecte des formes compliquées: il s'accoste de volutes, se garnit de vases et de guirlandes. En outre, le chambranle s'appuie d'un contre-chambranle incurvé ou involuté — ce qui achève de donner à l'encadrement de la baie l'allure d'un véritable édicule incrusté dans la façade (cf. fig. pp. 46, 133, 134, 149).

La forme la plus typique et la plus pittoresque issue de l'encadrement saillant est celle de la fenêtre dite : « à tabernacle », surtout appliquée en Flandre maritime, à l'ornementation des pignons (cf. p. 169).

Une autre variante du système à encadrements saillants tend à rapprocher celui-ci du schéma traditionnel en claire-voie : fréquemment, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, surtout en Brabant, les chambranles

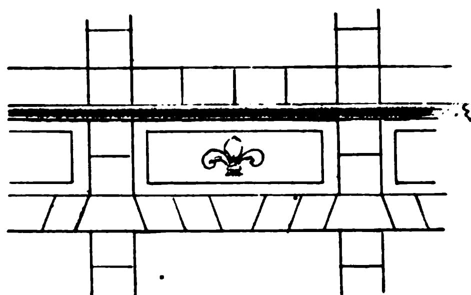


Bruxelles. — Maison de la « Huve d'Or ».
(État ancien : rue de l'Étuve, actuellement réédifiée rue au Beurre.)
(Cliché du Vieux Bruxelles.)

descendent jusqu'au bandeau inférieur de l'entablement, de manière à enfermer l'allège dans un cadre analogue à celui de la baie. Ce cadre reste, en général, vide d'ornement; parfois il reçoit un cartouche, un emblème, une date. Le prolongement des chambranles et des bandeaux à travers toute la façade ramène sur celle-ci le quadrillé si traditionnel de la maison en colombage (cf. fig. pp. 108 et 160).

Ailleurs, le chambranle se continue légèrement sous le bandeau inférieur, ou seulement sous le seuil et forme sur le parement deux petites prolonges en relief. L'extrémité de celles-ci est tantôt libre, tantôt portée sur des consoles, tantôt garnie de gouttes.

L'un et l'autre de ces types de baies paraissent être d'inspiration française : ils se retrouvent à Lille, à Amiens, à Versailles et ailleurs, ainsi



Liége. — Rue de la Wache.

que dans certains ouvrages théoriques comme celui de Le Muet. A l'époque des conquêtes de Louis XIV, on voit l'encadrement en plates-bandes se multiplier dans nos villes wallonnes : à Tournai, à Mons, à Liége.

Beaucoup de façades de la Renaissance présentent deux types différents de baies. Il arrive, par exemple, qu'un rez-de-chaussée avec chaînages ou harpes de pierre accostant les baies, soit surmonté d'étages avec fenêtres aux cadres saillants. Il faut voir là, sans doute, non une fantaisie d'architecte, mais la preuve de reconstructions nécessitées par les ravages incessants des guerres, ou de remaniements inspirés par l'évolution du goût et des techniques. Le plus souvent, le type postérieur d'architecture apparaît aux étages, ou simplement au gable terminal; mais il existe aussi des exemples inverses, où le remaniement semble n'avoir porté que sur le rez-de-chaussée ([23]).

*
* *

La plupart des fenêtres étaient munies de VOLETS, soit sur toute leur hauteur, soit seulement sur la partie ouvrante. Constitués par des panneaux et encadrements de bois, diversement décorés, et presque toujours garnis de pentures de fer artistement ouvragées, les volets étaient l'un des ornements les plus typiques de nos vieilles maisons.

D'ordinaire, les panneaux étaient placés extérieurement aux vitrages; le jeu des battants était assuré par une battée rectangulaire creusée dans le chambranle, et, éventuellement, par une battée à pan coupé creusée dans le meneau.



Anvers. — La Maison des Orphelines. *(Cliché du T. C. B.)*

Fermés, les volets affleuraient le parement; leurs gonds reposaient sur un pivot planté en saillie sur le trumeau; les battants étaient assujettis à l'aide de tourniquets ou de ressorts.

Lorsque les volets étaient placés à l'intérieur, ils se composaient de panneaux étroits, réunis par des charnières, de façon à pouvoir se replier dans l'embrasure, contre le châssis.

Les tableaux de l'époque nous montrent les devantures de boutiques pourvues de volets à division longitudinale : la moitié supérieure se relevait pour former auvent, la partie inférieure se rebattait pour servir d'étal; l'une et l'autre étaient retenues par des chaînes fixées à des anneaux ou par des barres de fer. Naguère, quelques maisons — notamment à Ypres et à Diest — avaient conservé des devantures ainsi agencées. De nos jours, un dispositif analogue a été rétabli en certaines restitutions archéo-

logiques, — par exemple à Gand, Maisons aux Tripes, et à Bruges, rue du Vieux-Bourg (cf. fig. p. 163).



Diest. — Maison du XVII[e] siècle.
(D'après Van Hove.)

Dans la demeure belge de la Renaissance, tant à Liége qu'à Anvers ou ailleurs, lorsque l'étroitesse des trumeaux ne laissait pas place au rabattement de volets, les vitrages du rez-de-chaussée étaient protégés, du côté de la rue, par des *grillages* en fer à forte saillie, permettant la vision latérale. (A Liége, ils portaient le nom sonore de « collébales ».) Des volets intérieurs complétaient parfois ce dispositif.

Les grillages saillants disparurent, comme tous les autres « accidents » de la façade, lorsque les règlements municipaux interdirent tout empiétement sur la voie publique.

Assez souvent, les lumières supérieures du rez-de-chaussée, dépourvues de châssis, avaient seules des *barreaux*. Le vitrage était posé directement dans la battée de pierre, parfois intérieurement, parfois extérieurement aux barreaux, et, dans ce dernier cas, fixé au grillage par des liens

de plomb. Les barreaux étaient de plan carré, et presque toujours posés d'angle.



Liége. — Rue du Bégard.
(D'après M. A. Heins.)

Les *soupiraux* des caves étaient le plus souvent de simples ouvertures rectangulaires garnies de barreaux ou d'un volet mobile.

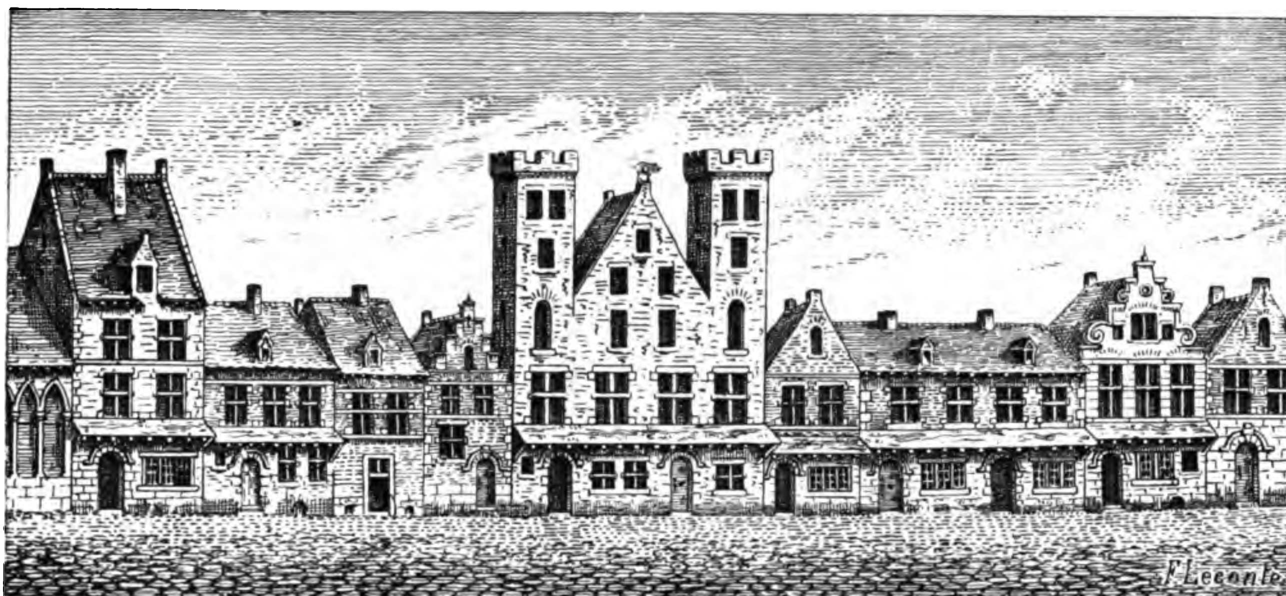
Mais certains d'entre eux reproduisent les particularités des baies principales; ils sont munis de linteaux et d'arcs de décharge, voire d'un meneau, lorsqu'ils sont particulièrement larges. Dans les maisons anversoises on retrouve aux soupiraux la décharge formée d'une alternance de coussinets et de claveaux; à Mons, le soupirail s'abrite sous un cintre surbaissé ou en accolade; à Bruges, il s'enrichit parfois de fenestrages en briques moulurées. Au pays de Liége, les soubassements ne sont généralement percés que d'une petite fenêtre grillagée: un « loukeu » défendu par une « collébale » (cf. pp. 61 et 89; fig. pp. 59, 104, 136, 163, 188).

Presque toutes les vues de ville qui nous sont restées des XVIe et XVIIe siècles, nous montrent encore de nombreuses baies — tant fenêtres que portes — abritées sous des *auvents*. Il y en eut aux façades en colombage de Spa, comme aux maisons de brique et pierre de Bruxelles, et comme aux frontispices en charpente de Bruges ou d'Anvers ([24]).

Ces auvents sont une sorte de petit toit en appentis, appliqué contre la façade à hauteur du cordon des linteaux, — généralement sur toute la largeur du rez-de-chaussée. L'auvent se voit aussi au-dessus des entrées de cave ou d'escalier, parfois même au-dessus de certaines baies de l'étage.

Cet accessoire architectural était d'une pratique si courante, que le Tournaisien, Philippe de Hurges, visitant Liége en 1615, s'étonne de n'en pas voir à la Maison Curtius ([25]).

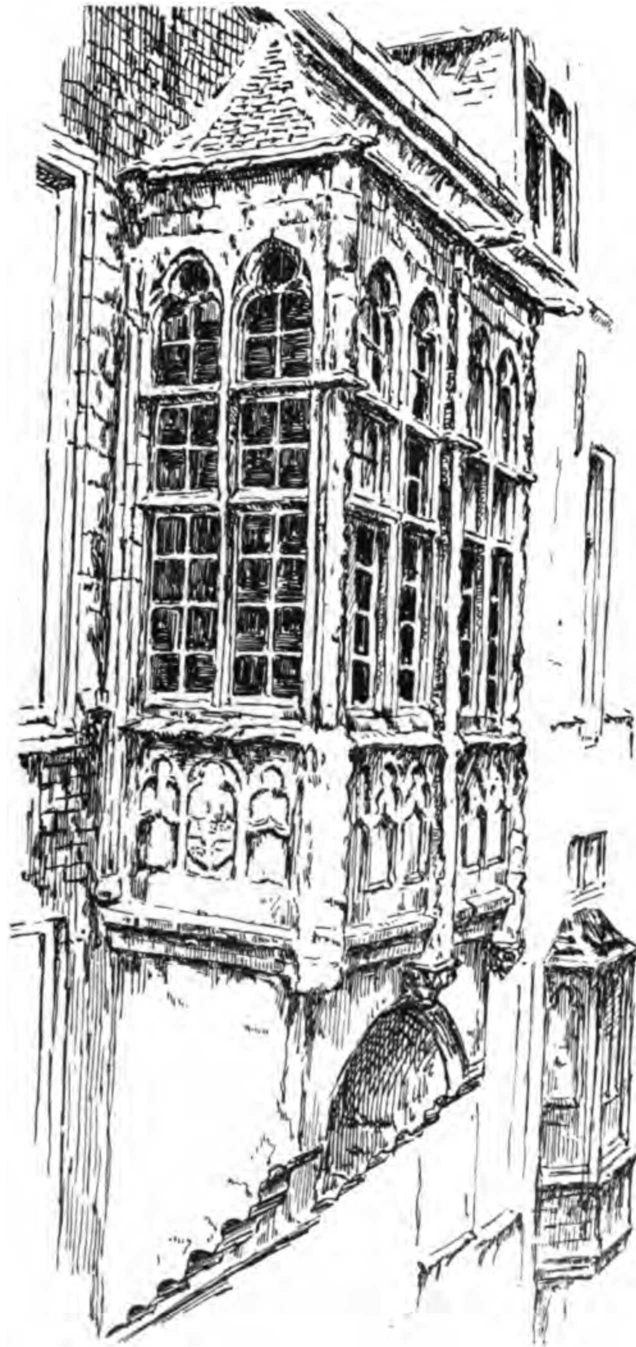
Toutefois, au cours du XVIIe siècle, les règlements communaux visèrent à la suppression des auvents, comme à celle des autres constructions adventices: si tous n'avaient pas disparu à l'aurore du XVIIIe siècle, du moins étaient-ils rigoureusement proscrits de toute bâtisse nouvelle ([26]).



Tournai. — La Grand'Place au XVIIe siècle. (Côté ouest.)
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

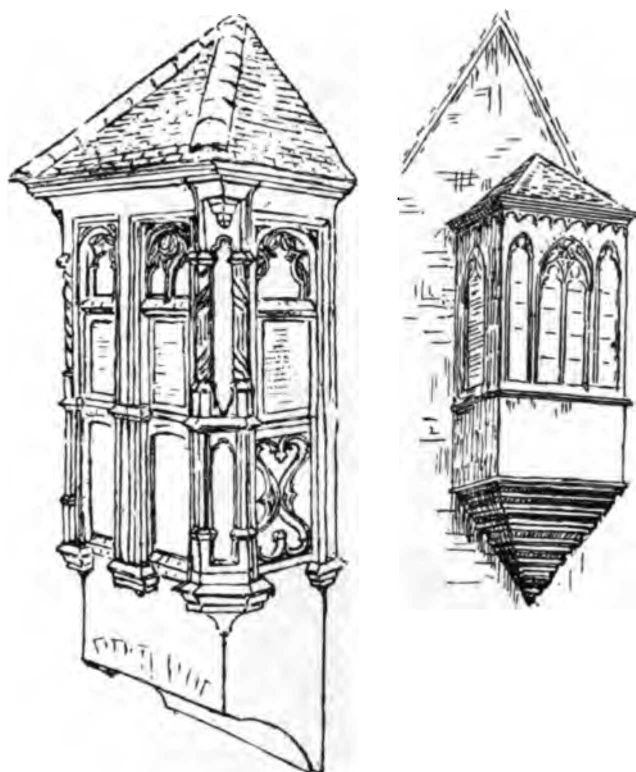
Les *bretèches* (ou « oriels ») encore nombreuses au XVIe siècle disparaissent peu à peu, au cours du XVIIe, sous l'influence des règlements communaux prohibant tout empiétement sur la voie publique. Ces hors-d'œuvre pittoresques s'accordaient mal d'ailleurs avec l'ordonnance de plus en plus classique des façades. Les rares bretèches, construites encore sous la Renaissance et arrivées jusqu'à nous sont d'allure toute gothique, par exemple, la jolie Tribune de l'Orfèvre à Bruges, celle de l'Hôtel de Sélys à Liége, et celles de l'Hôtel Ravenstein à Bruxelles (cf. fig. pp. 166-167).

En maint endroit, les anciennes bretèches ont été transformées en balcons ouverts, et ce dès la fin du XVIIe siècle ([30]).



Bruxelles. — Hôtel Ravenstein. (Époque gothico-Renaissance.)

(Cliché du T. C. B.)

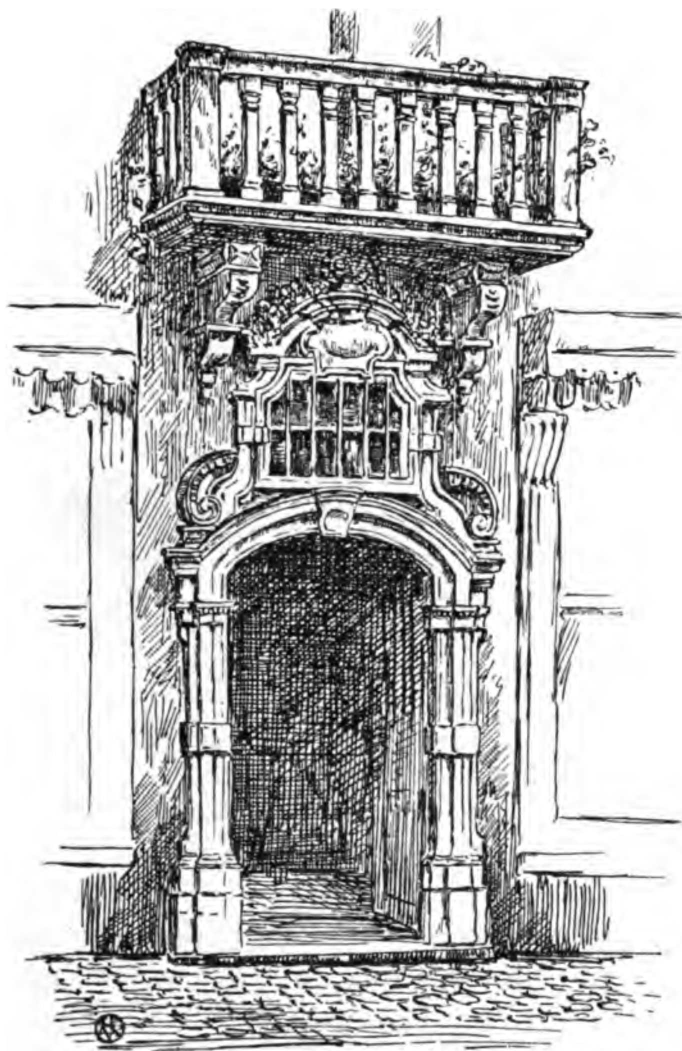


1. — Tribune de l'Orfèvre, Bruges.
2. — Oriel de l'Hôtel de Sélys, Liége.

Presque au même moment où la mode des *balcons* apparaissait en France (style Louis XIII) on voit, en Belgique, l'allège de certaines fenêtres se garnir d'une petite balustrade de bois ou de pierre, au grand profit de l'agrément et de l'effet d'ordonnance [27] (cf. fig. p. 160).

Dans les demeures élégantes, la balustrade encadre parfois un étroit balcon à seuil de pierre, surmontant le portail ou la fenêtre centrale du rez-de-chaussée. Mais parfois aussi l'appui du balcon est constitué par une simple grille aux barreaux en fer forgé [28].

Beaucoup de balustrades, dans l'architecture brabançonne présentent cette particularité curieuse: leurs fuseaux sont renversés, c'est-à-dire que le renflement se trouve à la partie supérieure, comme dans un pied de meuble [29]. Il y a là, peut-être, une de ces transpositions de forme, si fréquentes à la Renaissance, dues à l'intervention du charpentier dans



Bruxelles. — Rue Sainte-Catherine, 48.
(Fin du XVIIe siècle.) *(Cliché du T. C. B.)*

l'ordonnance de la façade, ou à l'influence de l'art du « huchier » sur celui du tailleur de pierre.

*
* *

Les LUCARNES construites, étrangères à l'architecture méridionale, ont fourni à nos constructeurs de la Renaissance quelques-uns de leurs plus heureux thèmes architecturaux. Elles ne sont, d'ailleurs, que les descendantes de celles du moyen âge, mais ce sont des descendantes pour la

plupart enrichies et anoblies, parées de riches atours et coiffées avec art, voire armoriées.

La mode en fut, sans doute, importée de France par l'architecte de Marguerite d'Autriche, car c'est au palais de cette princesse qu'ont apparu d'abord les lucarnes festonnées, parentes de celles des châteaux de Blois



Ypres. — Marché-aux-Bois (1629).
(D'après un croquis de M. A. Heins.)



Termonde (1623).
(D'après M. A. Heins.)



Malines. — Rue De Decker.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)

et de Chambord. Nous voyons là le prototype des baies à tabernacle, si répandues dans l'architecture flamande du XVIIe siècle.

La *baie à tabernacle* se caractérise par un encadrement architectonique extrêmement gracieux : les pieds-droits, portés sur des culs-de-lampe, et cantonnés de pilastres, de gaînes, d'ailerons, reçoivent les retombées d'un arc de décharge en plein cintre; dans le tympan de cet arc est

incrustée une coquille en briques délicatement façonnées; enfin, l'arc de décharge lui-même est couronné d'un fronton curviligne ou triangulaire, s'harmonisant aux lignes du pignon. Furnes, Courtrai — et surtout, naguère, Ypres et Nieuport — doivent beaucoup du pittoresque de leurs façades, à ces fenêtres et lucarnes à tabernacles, qui garnissent souvent toute la surface triangulaire du pignon.



Lucarne liégeoise.



Lucarne tournaisienne.



Lucarne brugeoise.



Lucarne luxembourgeoise.

D'innombrables façades de la Renaissance, construites sous corniche, se complètent de *lucarnes faîtières*.

Celles-ci n'ont pas toujours l'élégante richesse de celles à tabernacle, mais elles témoignent, en général, d'une certaine recherche.

Tantôt, les lucarnes étaient construites en arrière de la corniche, sur le versant du comble. Tantôt elles s'élevaient dans le plan même de la façade, interrompant la corniche et prolongeant le parement [31]. Le jour en était



Tournai. — Rue de la Madeleine. *(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)*

ordinairement divisé en deux lumières par une colonnette ou un meneau chanfreiné. C'est le dispositif dénommé, dans les archives du temps : « Doorniksche vensters » ou « fenêtres flamandes ».

Les lucarnes faîtières étaient construites en charpente, en colombage ou en brique. Leur façade s'inscrivait habituellement dans un pignon, susceptible de recevoir toutes les formes et tous les éléments décoratifs du

pignon principal : gradins, pinacles, ailerons, fronton, chaînages d'angle, baies à larmier, à crossettes, à chambranle mouluré, oculi, cartouches, etc., ce qui contribuait à la fois à la variété et à l'harmonie du style. Le pignon des lucarnes s'adossait à un petit comble pénétrant le comble majeur.

Suivant une disposition fort en vogue à l'époque, de nombreux toits se hérissaient de plusieurs rangs superposés de lucarnes, dont les proportions allaient décroissant de rang en rang.

Certaines lucarnes — celles notamment placées haut sur la toiture — se réduisaient à un petit hors-d'œuvre en charpente abrité sous un capuchon d'ardoises ou de tuiles; souvent, ce capuchon était de forme busquée, comme au moyen âge; souvent aussi, la lucarne en charpente était couverte à trois versants, avec un crupon en avancée, terminé par un poinçon sphérique.

Portes et Portails.

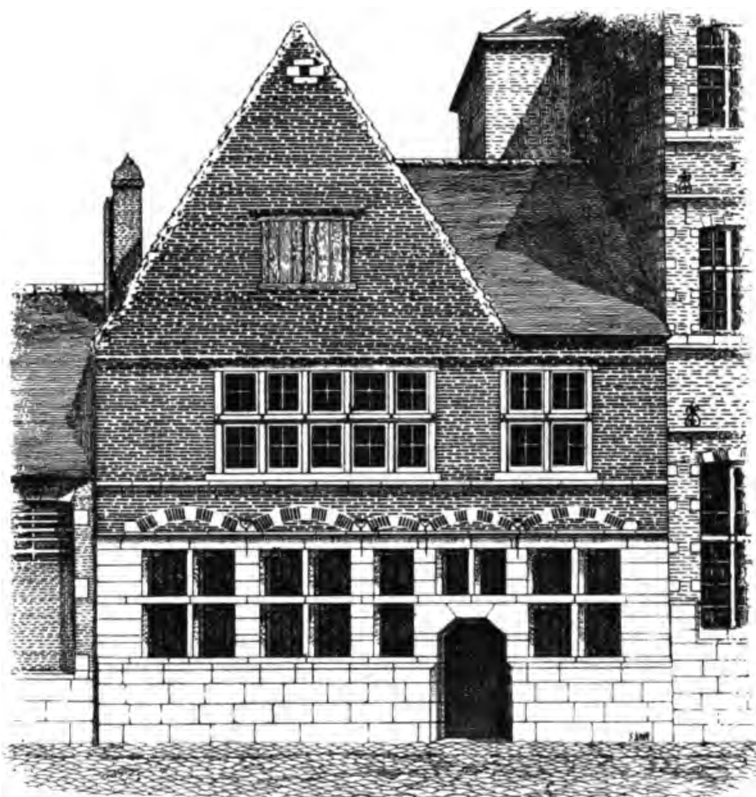
L'*importance* donnée à la porte et à son encadrement est une caractéristique de l'architecture belge de la Renaissance, particulièrement de celle qui fleurit sous les Archiducs.

C'est une conception logique que d'attirer l'attention sur l'entrée de l'édifice, et que de protéger cette entrée, contre les intempéries, par un portail ou un portique : nos constructeurs de la Renaissance y ont rarement manqué, même dans les plus modestes bâtiments. En outre, ils ont, au point de vue esthétique, admirablement tiré parti de la porte tant par sa forme et ses dimensions que par la place qu'ils lui ont assignée dans le plan de la façade.

L'entrée principale de la maison belge se trouve parfois exactement au milieu de la largeur du rez-de-chaussée, parfois à l'une ou à l'autre extrémité de la façade, surtout quand celle-ci est étroite; mais, dans la majorité des constructions élégantes, la porte divise le tableau des baies en deux moitiés inégales.

Souvent, pour mieux accuser l'importance de l'entrée, les trumeaux qui l'avoisinent sont ou plus larges, ou plus saillants, ou plus ornés que les autres (cf. fig. pp. 15, 59, 66, 97, 133, 151).

En certains cas, la porte se complète d'une petite fenêtre latérale, sorte de guichet, éclairant le vestibule; la dépendance de cette baie avec l'entrée s'exprime, extérieurement, par la similitude des formes ou des matériaux et aussi par une communauté d'organe : linteau, fronton, arc de décharge ou larmier.



Tournai. — Rue du Bas-Quartier.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

Au début du XVIIe siècle, sous l'influence du style Louis XIII, le portail prend, dans l'ordonnance décorative, une importance prépondérante : très souvent c'est la porte et son entourage qui donnent à la maison sa physionomie individuelle, son cachet d'élégance et sa valeur du style (cf. fig. p. 133).

Mais très souvent aussi — notamment en Brabant, et surtout à Anvers — c'est le portail qui, par la recherche excessive de l'originalité, la surcharge de l'ornementation, pourrait justifier l'épithète de « baroque » que l'on a improprement accolée à l'ensemble de l'architecture de ce temps.



Bruxelles. — Rue de Rollebeek. (XVIIe siècle.)

(Cliché du T. C. B.)

D'ailleurs, c'est en réalité aux portes, aux portails et portiques que se sont limitées les innovations des plus hardis de nos romanisants : Francquart n'a rien publié au delà de son « Livre des Portes », et Rubens lui-même n'a étendu, ni à la façade de sa maison d'Anvers, ni à celle de son château d'Elewyt, les réminiscences italiennes de son fameux portique. Ajoutons que si, dans l'architecture brabançonne, l'entrée de l'habitation



Anvers. — Rue des Douze-Mois (1665).



Anvers. — Rue des Brasseurs.
(Cliché du T. C. B.)

elle-même, s'encadre volontiers d'un portail analogue — toutes proportions gardées — à ceux des églises de l'époque, ailleurs et notamment en Wallonie, l'encadrement de la porte est, en général, plus simple.

Grâce à la diversité des techniques et des formes auxquelles se prêtait le portail, le *caractère local* a fortement marqué de son empreinte ce membre de l'édifice.

Dans les régions de carrière, où le rôle de la pierre est prépondérant, la porte rectangulaire « forme type au vœu de la convenance » ([32]) est extrêmement fréquente : c'est le cas, par exemple, à Tournai. Le portail y garde presque toujours des lignes très simples, une grande sobriété de

décor; il se solidarise parfois étroitement avec le tableau des fenêtres en s'inscrivant dans le cadre inférieur de l'une d'elles ([32bis]).

Sauf à Anvers, le portail de la demeure bourgeoise, est rarement accosté de colonnes ou de pilastres. Les *pieds-droits* sont constitués soit par une ou plusieurs pierres dressées en délit, soit par des assises de maçonnerie: brique, pierre, ou brique et pierre alternées; dans ce dernier cas, les pierres sont généralement posées en harpe, parfois taillées en bossages.

Pendant tout le XVIe siècle, et bien avant dans le XVIIe, beaucoup de maîtres-maçons belges sont restés fidèles aux jambages gothiques, simplement chanfreinés, ou accostés de colonnettes montées sur des bases profilées. Lorsque les pieds-droits sont bordés d'une moulure, celle-ci se prolonge généralement sur la face antérieure du linteau ou de l'arcade.

Dans le style brabançon, les pieds-droits sont fréquemment annelés ou recoupés par des bandeaux saillants, moulurés ou non. Certains sont formés de pilastres couplés à des colonnettes, et même cantonnés d'ailerons, à l'instar des frontons et des lucarnes.

La porte belge de la Renaissance présente les mêmes caractéristiques de forme et de structure que celles que nous avons notées pour les fenêtres, en ce qui concerne les linteaux et les arcades.

En Flandre, en Brabant, en Limbourg, la technique de la maçonnerie de petit appareil a fait substituer, généralement, l'arcade au linteau. Cette « forme de structure » a donné lieu, en Flandre maritime — à Bruges, à Furnes, à Nieuport — à de riches encadrements de briques moulurées. Lorsque la qualité de l'argile ne se prêtait pas à cette technique, les constructeurs ont adopté, soit l'encadrement cintré à larmier de pierre de l'époque gothique, soit l'encadrement rectangulaire, soit celui, à crossettes, importé par la Renaissance.

Le portail à larmier, si caractéristique du style brabançon, n'est pourtant pas exclusivement régional: on le retrouve à Tournai, à Bruges, à Ypres. Mais, tandis qu'en Flandre l'arc est ordinairement en plein cintre, en Brabant il affecte souvent la forme en anse de panier.

Le *linteau* est le plus souvent monolithe, là où les éléments pierreux sont de grande dimension, comme au pays mosan et en Hainaut. Ailleurs,



Bruxelles. — Rue Haute, 182. (XVIIe siècle.)
(Cliché du T. C. B.)



Bruxelles. — Rue des Bouchers, 34.
(Fin du XVIIe siècle.)
(Cliché du T. C. B.)

et particulièrement en Brabant, le linteau est d'ordinaire fait de plusieurs éléments: par exemple, une pierre centrale formant clé, et deux pierres latérales, ou bien une plate-bande clavée.

Lorsque la portée du linteau est trop grande, il est soulagé, aux pieds-droits, par des encorbellements ou des corbeaux.

Les bords extérieurs du linteau sont généralement rectangulaires. Mais au début de la Renaissance ils affectent parfois encore la forme de l'arc en mitre (linteau polygonal).

La face antérieure de certains linteaux est creusée en cintre plus ou moins surbaissé, ou découpée à angles droits, de façon à contenir un tym-



Bruxelles. — Petite rue du Musée. Porte charretière à larmier dédoublé.
(Immeuble disparu.) *(Cliché du Vieux Bruxelles.)*

pan, lequel est, ou non, orné en relief. Les angles du linteau, formant écoinçons, sont ou laissés plans et vides, ou simplement moulurés, ou étoffés de rosaces ou d'autres ornements sculptés.

En diverses régions — à Mons, à Ath, à Liége, à Tongres — le bord inférieur du linteau est parfois entaillé en accolade.

Dans tous les cas, le linteau est souvent orné, en son milieu, d'une clé sculptée à même le bloc, d'une rosace ou d'un masque.

Très fréquemment, l'archivolte de l'arcade ou le contour supérieur du linteau sont bordés d'un *larmier*. Celui-ci fait tantôt corps avec l'un ou l'autre de ces éléments, tantôt il constitue un organe indépendant. Dans ce cas, le larmier est presque toujours en pierre, lors même que l'arcade est en briques.

Comme à l'époque gothique, certains larmiers portent au sommet un seul fleuron terminal, d'autres sont ornés d'une série de fleurons ou de crochets. Les extrémités du larmier s'achèvent par des congés en retour d'angle, ou retombent, toujours à la manière gothique, sur des consoles plus ou moins moulurées ou sculptées.

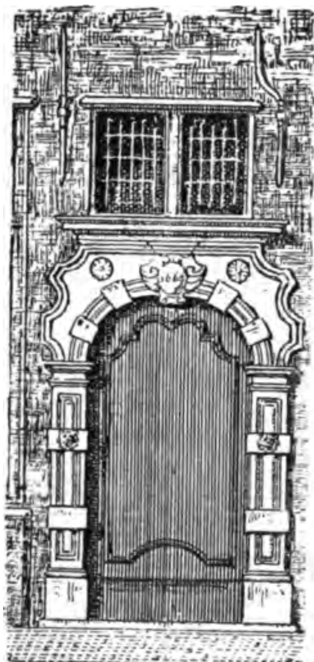
Au XVIe siècle, on retrouve encore le dispositif médiéval du *larmier dit « dédoublé »* : le sommet de l'arc est bifurqué en deux branches qui enveloppent soit une sorte de tympan triangulaire ou de losange, décoré de sculptures, soit une véritable petite niche ([33]). Au surplus, les combinaisons savôureuses d'éléments gothiques à des thèmes classiques abondent dans nos portails de l'époque ([33bis]).

Un type fréquent et particulièrement élégant de petit portail du XVIIe siècle est constitué par un linteau monolithe ou une plate-bande rectiligne bordés d'une moulure dessinant des crossettes aux angles supérieurs. Les jambages sont également moulurés et, d'ordinaire, recoupés par des bandeaux saillants. Le linteau est orné d'une grosse clé et, parfois, de claveaux en bossages; une corniche fortement proéminente surmonte le linteau. (Cf. fig. Chap. VIII, Travée d'une façade brugeoise.)

Quelques portails et portes belges d'époque Renaissance présentent un encadrement trapézoïdal caractéristique, formé par une sorte de linteau à coins coupés, une manière de compromis entre le linteau appareillé et

l'arc. Le prototype semble en avoir été fourni par le fameux portique du jardin de Rubens ([34]). Ce linteau apparaît de-ci de-là, à Anvers, — notamment à l'atelier de Jordaens —, et exceptionnellement ailleurs (par exemple au Couvent des Dominicains, à Braine-le-Comte, façade latérale).

Dès la seconde moitié du XVI[e] siècle, on voit certains portails belges s'adorner d'éléments empruntés aux *ordres classiques,* selon les exemples légués à Anvers par les Floris et à Liége par Lambert Lombard.



Anvers. — Rue Coppenol, 7 (1669).



Anvers. — Rue Rouge.

Pourtant, ces tendances ne se généralisent quelque peu qu'au début du XVII[e] siècle. L'influence de Coeberger semble avoir été, sous ce rapport, particulièrement agissante : les portails qu'il a élevés, notamment aux façades des monts-de-piété (Gand, Mons, Tournai), ont eu des répliques nombreuses en Hainaut, en Flandre et en Brabant.

La publication du *Livre des Portes*, de Francquart, a probablement aussi contribué, dans une certaine mesure, à répandre le goût du portail ([34bis]).

Malgré tout cela, les portails belges conçus suivant les règles pseudo-classiques sont rares ([35]). D'ordinaire, soit raison d'économie, soit fidélité

au type traditionnel local, l'emprunt se borne à des variations sur un ou plusieurs thèmes décoratifs préférés : tels les bossages, la coquille ou la guirlande (35bis). Et lors même que l'ordonnance se réclame des règles de Vitruve, elle dénote une connaissance fort incomplète de celles-ci, une



Bruxelles. — Rue des Bouchers, 7. (XVIIe siècle.)
(Cliché du T. C. B.)

conception tout individuelle et souvent fantaisiste des ordres, alliée à un sens merveilleux du pittoresque et à une remarquable habileté technique (35ter).

Ces caractères sont surtout sensibles dans l'architecture brabançonne du XVIIe siècle et plus particulièrement à Anvers. Les formes de structure réelle s'y combinent abondamment à des formes de structure

fictive, si bien que le portail prend « l'allure d'un édicule incrusté dans la façade ».

Cet édicule, soutenu par des colonnes et des pilastres, pourvu d'un riche entablement et surmonté d'un fronton ou d'un attique, synthétise, dans l'ensemble comme dans le détail, les caractéristiques du style régnant et celles de l'architecture locale. Aussi le portail brabançon de cette époque a-t-il un accent de terroir plein de vigueur et d'originalité (36).

Les trésors d'imagination, d'érudition et de verve dépensés dans l'ordonnance de certains portails, le soin jaloux apporté, même dans les plus modestes, à l'élégance du dessin et à la beauté de l'appareil, ont fait émettre l'hypothèse, très vraisemblable, que ces constructions sont les morceaux de « chef-d'œuvre » des maîtres-maçons ou tailleurs de pierre du temps (36*bis*).

Quoi qu'il en soit, ces pittoresques compositions sont un des grands charmes du style des Archiducs. Elles confèrent à la façade un élément de grâce et de richesse et l'animent par la fantaisie de leurs lignes, contrastant avec la régularité du tableau des baies.

Les plus « baroques » mêmes ont plus de joliesse que de lourdeur, plus de saveur locale que de morgue italianisante.

Ce n'est que dans le dernier tiers du XVIIe siècle, avec l'introduction d'un classicisme sévère, que l'on voit s'élever dans nos villes de ces portails en large avancée, soutenus par d'imposantes colonnes et couronnés d'un fronton rigidement triangulaire. Encore leur vogue n'a-t-elle pas complètement détrôné celle des portails Renaissance — à preuve le remploi, à Gand, en 1791, dans une construction neuve, d'un ancien portail du début du XVIIe siècle.

Le *jour* de la porte, qu'il soit cintré ou rectiligne, est fréquemment recoupé par une traverse, ou premier linteau, délimitant une *baie d'imposte*. Cette baie, de forme variée — rectangulaire, octogonale, curviligne —, est souvent grillagée; parfois elle est divisée verticalement par un meneau. La baie d'imposte remplit un rôle à la fois pratique et esthétique, car elle éclaire intérieurement le vestibule et elle établit, extérieurement, une transition ou un rappel entre le portail et le tableau des fenêtres.

Là où les éléments lapidaires sont relativement petits et faibles (à Bruges, à Anvers) la traverse d'imposte s'appuie souvent, comme le linteau lui-même, sur deux corbeaux d'angle qui en raccourcissent la portée. Lorsque celle-ci était particulièrement considérable, on a parfois interposé entre les corbeaux et le linteau une barre de fer destinée à soulager la plate-bande de pierre, — comme cela se pratiquait aussi, d'ailleurs, pour certaines fenêtres de rez-de-chaussée.



Gand. — Rue d'Abraham.
(Porte de l'ancien Mont-de-Piété, par Coebergher.)
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

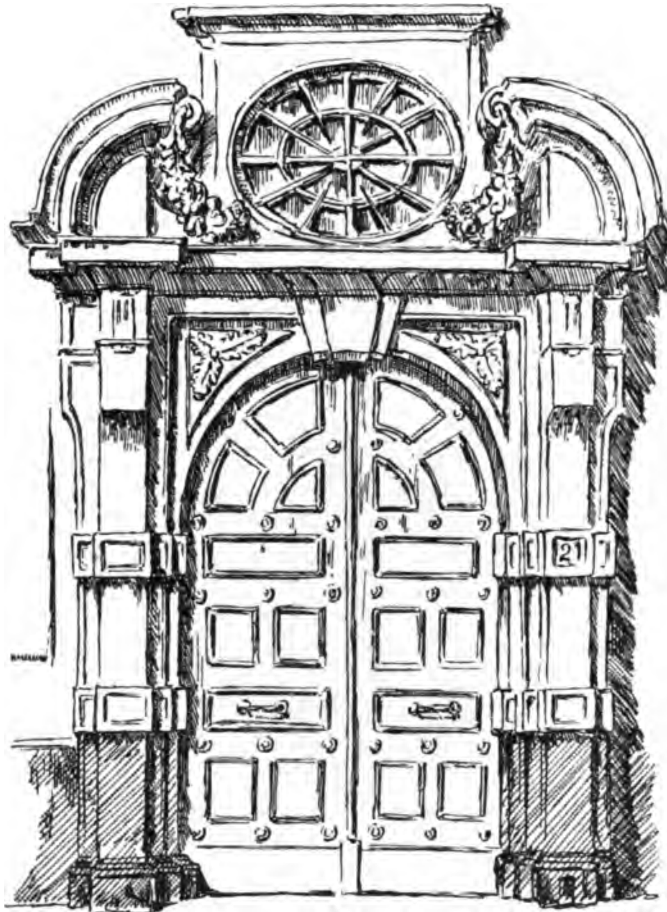


Anvers. — Rue aux Laines, 30.

En quelques régions, là où la pierre est rare, et notamment en Flandre maritime, le linteau inférieur est souvent en bois et fait partie du bâti de la porte, ainsi que l'abat-jour qui le surmonte en guise de baie d'imposte.

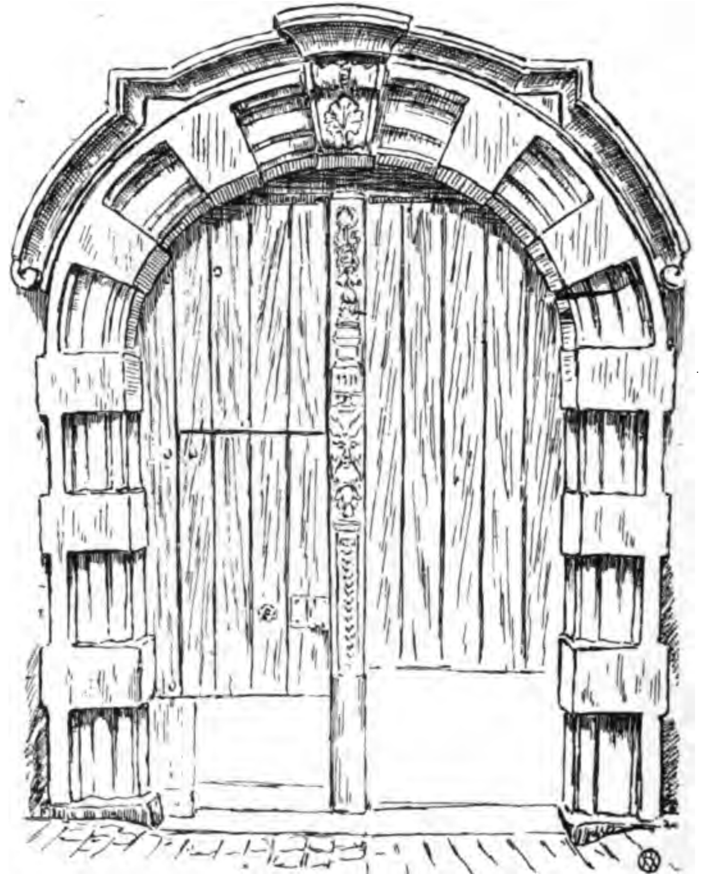
Dans d'autres cas, celle-ci est remplacée par un oculus percé au-dessus de l'arc majeur, ou inscrit dans le tympan de celui-ci.

Arcade, linteau ou traverse d'imposte découpent, sur l'*ouvrant* de la porte, des formes variables : rectiligne, en plein cintre, en arc brisé, en anse de panier, en accolade.



Bruxelles. — Rue du Poinçon, 21. (Fin du XVIIe siècle.)

(Cliché du T. C. B.)



Bruxelles. — Rue des Six-Jetons, 18. (Fin du XVIIe siècle.)

(Cliché du T. C. B.)

L'ouvrant des portes Renaissance est à simple ou à double battant. Les *vantaux,* assemblés avec un soin particulier, reçoivent des reliefs variés. Jusqu'en plein XVI[e] siècle, on continue à les garnir de « parchemins » gothiques; au XVII[e] siècle, ils sont souvent cloutés suivant des dessins géométriques, ou décorés de panneaux à moulures épaisses et d'ornements aux puissants reliefs.



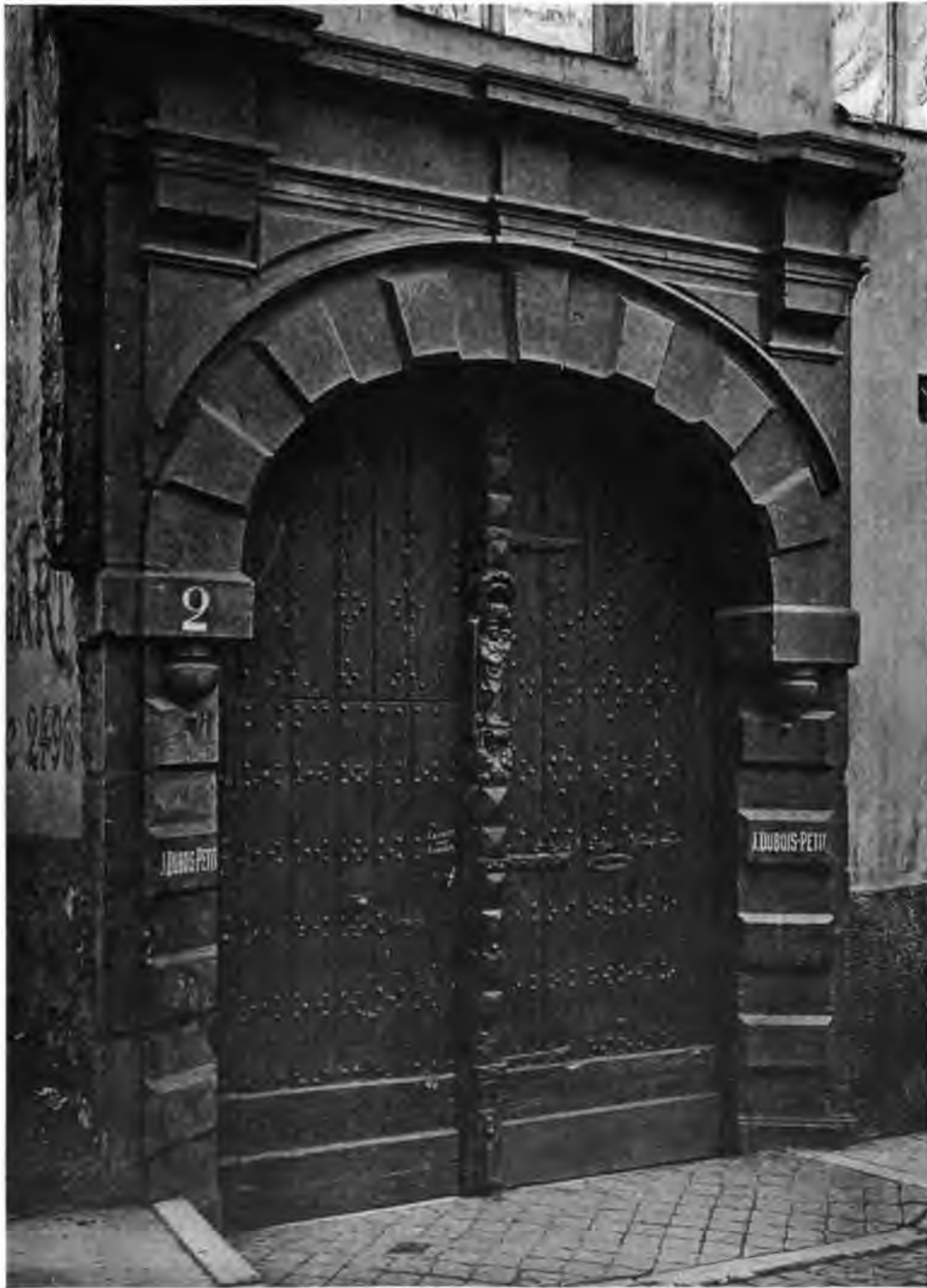
Gand. — Maison Alyns.
(XVI[e] siècle.)



Tournai. — Rue des Récollets (XVII[e] siècle).
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

Une autre tradition qui, à travers la Renaissance, a subsisté jusqu'au début du XVIII[e] siècle, est celle du *mauclair* artistement historié : il en subsiste quelques trop rares exemplaires, soit en place, soit dans nos musées d'archéologie ([37]).

Notons, enfin, que beaucoup de portails de la Renaissance étaient précédés de petits *perrons* de pierre. Ceux-ci ont presque tous disparus à la suite des ordonnances de police visant au désencombrement de la voie publique. Mais on peut juger, par les dessins du temps et par les exem-



Bruxelles. — Portail de l'ancien Hôtel Dupuich. (Démoli.)

(Cliché du Vieux Bruxelles.)

plaires demeurés intacts dans nos petites villes ou dans des artères peu fréquentées, combien ces perrons ajoutaient, suivant les cas, à l'impression accueillante ou majestueuse du portail ([38]).



Perrons de Herve. (Dessins de M. P. Jaspar.)

Telle fut la faveur du portail en hors-d'œuvre, qu'on le retrouve non seulement à l'intérieur des cours, mais aussi dans les vestibules et les appartements (cf. Chap. IX, décoration intérieure).

***

Les *entrées charretières* étaient, comme à l'époque gothique, établies d'ordinaire sous des porches couverts.

On constate, pendant toute la Renaissance, une grande variété dans la voûtaison des porches. Les uns sont en plein cintre, les autres en anse de panier; tantôt ils sont voûtés d'arête, sans nervure; tantôt ils sont construits sur croisées d'ogives, simples ou compartimentées, parfois ornées de clés pendantes; dans ce cas, les corbeaux qui reçoivent la retombée des

doubleaux ou des nervures sont ordinairement sculptés. Les plus belles de ces voûtes sont en briques à nervures de pierre.

Quelques voûtes de porche affectent la forme d'une coupole sur pendentifs, plus ou moins surbaissée et pourvue au sommet d'une couronne de pierre formant clé.



Liége. — Maisons des Prébendiers (XVIIe siècle).
Entrée charretière (façade sur cour). (Cf. façade principale, p. 98.)
(Cliché de la Maison G. Thone.)

On voit aussi des porches couverts d'une série de voutains à profil surbaissé portant sur des poutres transversales (suivant le système des entrevous cintrés, de la demeure médiévale). Ces voutains sont ordinairement en briques, mais dans les constructions modestes on les a faits aussi en torchis sur demi-cerceaux d'osier.

L'entrée du porche voûté se présente le plus souvent sous un arc en plein cintre, à gros claveaux, généralement à bossages. En Wallonie, et surtout en Ardennes, un dispositif — encore usité d'ailleurs de nos jours — assujettissait les contre-clés à une sous-poutre intérieure, à l'aide d'ancres et d'un tirant de fer.

Dès le XVIe siècle, quelques demeures d'apparat s'enrichirent d'un *porche latéral*, d'aspect monumental, donnant accès à la cour de l'immeuble. L'usage du carrosse, introduit en Belgique dès le début du

XVIIe siècle, accrut considérablement l'importance et le luxe des porches sur cour. Ceux-ci ne portaient pas d'étage ou seulement un seul étage très bas; ils renfermaient d'habitude les locaux de la conciergerie.

L'un des plus beaux porches de ce genre est celui de l'Hôtel Curtius à Liége : il constitue à lui seul un morceau-type de l'architecture mosane de la Renaissance (cf. fig. pp. 5, 66, 162, 178).

Le dispositif du porche monumental semble avoir été introduit dans nos provinces par Guyot de Beaugrant, qui l'appliqua au Palais de Marguerite d'Autriche, à Malines. Cet exemple ne fut pas perdu, mais nos constructeurs se plurent à modifier l'ordonnance et les proportions du porche suivant les exigences du goût local et les circonstances particulières. Le portail de l'Hôtel de Pithem, à Bruges (1549); celui de la maison des Orphelines à Anvers (vers 1550); celui du Serment des Arbalétriers, à Bruxelles (1628); celui de l'ancien Refuge de l'Abbaye de Floreffe, à Namur (1647), sont les héritiers plus ou moins directs du portique malinois, auquel ils empruntent leurs éléments essentiels. La caractéristique de ce genre de portail, c'est que l'effort décoratif s'est principalement porté au-dessus de l'entablement : niches, ailerons, volutes, guirlandes, cartouches, blasons et armoiries ([39]).

Ce type s'est continué à travers tout le XVIIIe siècle, — comme le prouve le portail de l'Hôtel Canon-Legrand à Mons.

NOTES DU CHAPITRE VII

([1]) La persistance du schéma en claire-voie est particulièrement sensible dans l'architecture brabançonne : à Malines (maison du Goude Lepelaere, maison du Saumon, etc.), à Anvers (Grande Arbalète et maisons voisines), à Bruxelles (maison des Peintres, etc.).

Au surplus, ce schéma reparaît dans notre architecture jusqu'à l'aurore du XVIIIe siècle.

Bornons-nous à rappeler les maisons de la Grand'Place, à Bruxelles, certaines façades de la place du Marché, à Liége, et l'immeuble formant le coin de la rue de Bruges et de la rue Breydel, à Gand (1720).

([2]) On voit aussi des oculi de forme octogonale (Lierre, rue des Glands; Bruges, Marché aux Œufs, rue du Marécage, etc.), piriformes (Bruges, rue Saint-Jacques), etc.

(2bis) A Bruxelles, l'oculus présente parfois, comme à Bruges, une archivolte à larmier, mais de mauvaises proportions: soit minuscule, soit agrandie jusqu'au demi-cercle.

(3) Notons que la division de la baie par une colonnette — dispositif que les constructeurs flamands désignaient sous le nom de « Doorniksche venster », et qui se pratiquait à Tournai dès l'époque romane — est encore courante dans cette ville, au XVIIe siècle, comme en témoignent la belle façade du Réduit des Sions, et l'un des pignons de l'ancien « Baillage » (Grand'Place). (Cf. figures pp. 76, 96.)

(4) Pour augmenter l'éclairage des boutiques, la division de la baie a été parfois omise au rez-de-chaussée; l'absence de meneau est ordinairement compensée par deux corbeaux d'angle portant une barre de fer qui soutient le linteau.

(5) Cf. les représentations graphiques de l'époque, déjà mentionnées ailleurs; par exemple, les vues de Spa par Van Everdingen, celles de Bruxelles par Denis Van Alsloot, etc.

De nos jours, le dispositif des châssis ouvrant à l'extérieur a été rétabli dans certaines façades anciennes, restaurées ou « restituées » (notamment à Bruges, rue de l'Académie), et dans certaines constructions modernes, à châssis de fer.

(5bis) SCHAYES, *Histoire de l'Architecture*, t. II, p. 590. Cf. tableaux du XVII[e] siècle, aux Musées de Bruxelles, Anvers, Bruges.

En revanche, le papier huilé remplaçait souvent les vitres aux fenêtres des logis pauvres, des communs, etc.

(5ter) Le Musée Curtius, à Liége, conserve un exemplaire complet et magnifique de baie Renaissance : châssis, vitrages, volets, pentures, etc.

Quelques rares fenêtres anciennes sont restées en place dans de vieux logis; c'est le cas, par exemple, à Gand, au « Petit Château d'Emaüs », où la baie supérieure a gardé ses vitres colorées et ses ferrures originales.

(6) Selon Eug. Geefs, l'encadrement de pierre des baies, dans les façades de briques, ne se justifie pas seulement par la nécessité de raidir les piédroits, mais aussi par la difficulté de tailler les battées dans la maçonnerie de brique. (*L'Emulation*, mai 1924, p. 68.)

(6bis) Le même auteur note fort judicieusement : « C'est une erreur, dans les façades en pierre de taille, de prolonger les assises du parement jusque dans le jour des portes ou fenêtres; il faut toujours placer l'encadrement avec montants et pierres de liaison et terminer le parement contre l'encadrement, sauf à araser les joints, quand il est possible de le faire, avec les assises de l'encadrement ».

(7) Le larmier en accolade est assez fréquent, à cette époque, en Wallonie : on en voit un bel exemple à Ath (rue Haute, 28) et de nombreuses variantes à Mons et à Liége. En cette dernière ville, l'accolade est d'emploi systématique à la fin du XVI[e] siècle, car on l'y applique même à d'étroites ouvertures.

(8) Dans les dernières années du XVII[e] siècle, le larmier superposé aux clés et archivoltes ondulées des linteaux devient un des traits caractéristiques de l'architecture liégeoise.

(9) Un des plus remarquables exemples de larmier continu se trouve à Tournai (rue de Marvis) : il est constitué de tronçons alternativement cintrés et horizon-

taux, les uns contournant l'arc de décharge des baies, les autres reliant ceux-ci, au droit des trumeaux; de grandes clés s'intercalent dans le cordon au sommet des arcs. (Cf. figure p. 149.)

Un cordon larmier du même genre, mais moins riche, se voit à une maison de la rue de la Chapelle, à Alost.

On voit également un très beau larmier continu, de même type que celui de Tournai ci-dessus décrit, à Namur (rue des Brasseurs). Les clés, très grandes, sont ici surmontées d'une demi-sphère comme dans certains larmiers lillois.

Au surplus, il en est du larmier comme de tous les autres éléments architecturaux : après 1650, les constructeurs en négligent de plus en plus le rôle structural pour s'attacher aux fins décoratives, si bien qu'ils appliquent couramment le larmier aux baies et niches intérieures.

([10]) Cette distinction n'a pourtant rien d'absolu, comme le prouvent diverses façades gantoises, où l'on a appliqué le dispositif brabançon, notamment à la maison « De Lelie », quai de la Grue.

([11]) On peut admirer encore, à Bruges, un grand arc du même genre (rue des Ciseaux), dans un rez-de-chaussée traversé par un magnifique linteau de bois sculpté (époque de transition gothico-Renaissance).

([11bis]) Le parti gothique du rez-de-chaussée s'abritant sous un seul grand arc a été utilisé longtemps par les constructeurs flamands dans la bâtisse en charpente, et même dans celle en dur, comme le prouve une façade brugeoise de 1561 (angle des rues Pourbus et des Pelletiers).

([12]) Exemples à Gand : rue des Femmes Saint-Pierre, rue Saint-Liévin, etc.; à Bruges : rue Philipstock, rue de Cordoue (1621), etc.

([13]) Souvent, une même maison présente l'exemple des deux partis : arcs de décharge en plein cintre et moulurés ou ornés de claveaux en bossages, au rez-de-chaussée, arcs surbaissés et noyés, à l'étage. Ex. : Maison des Trois Cygnes, rue des Carmes, à Bruges.

([14]) Exemples de décharges yproises en arc brisé : maison de 1544, rue de Dixmude; maison du XVIIe siècle, rue de Lille; en cintre surbaissé : rue d'Elverdinghe; en « arc Tudor », rue de la Bouche.

Les exemples de décharges trilobées sont particulièrement nombreux à Malines et à Mons. Signalons aussi celles d'une façade de Tirlemont (Grand'Place), et la belle décharge d'imposte du portail de la « Huve d'Or », à Bruxelles.

([14bis]) Archivoltes tout en bossages : Bruges, rue Saint-Amand, 28.

([15]) A Bruges on a utilisé, pendant cent cinquante ans et plus, les résilles en briques moulurées : de 1478 (Hôtel des Biscayens) à 1621 (Maison des Maçons), voire à 1634 (Maison du Pélican) — concurremment, d'ailleurs, avec les autres modes de décoration; à Gand, rue Longue Monnaie, bel exemple de tympans à médaillons avec bustes; à Anvers, Maison des Drapiers, 1541, bas-reliefs, de pierre blanche sur fond doré; à Bruges, rue aux Laines, Maison du Grand Mortier, 1634, bas-reliefs polychromés, retraçant un événement contemporain (Jean de Nassau délivrant Bruges des armées de Frédéric, prince d'Orange, en 1631) — exemple unique, en Belgique, d'une allusion à un fait historique récent.

(16) Anvers, maison des Menuisiers, 1664. Gand, maison du Flûtiste (quai de la Grue), 1669.

(17) Exemple à Bruges, rue Saint-Amand, D 28 et 30, où les consoles ont reçu la forme du coussinet du chapiteau ionique et se terminent par deux volutes aplaties.

(18) Les consoles ont parfois aussi été remplacées par des portions de colonnettes à pendentifs, comme à certaines maisons de Malines, ou par de minces contreforts montant de fond, comme dans quelques façades malinoises et montoises et dans une belle façade de Beaumont, aujourd'hui démolie.

(19) Le dispositif le plus fréquent est celui de l'arc à claveaux alternés, brique et pierre, ceux de pierre, taillés en diamant, se trouvant à la clé, aux sommiers et aux reins. (Exemples particulièrement nombreux à Bruges.)

(20) Cette décharge en plate-bande, ou double linteau, se voit notamment :
A Anvers : maison Plantin (fenêtre sur cour); maison de Jordaens;
A Louvain : rue de Malines;
A Malines : rue Sainte-Catherine (maison dite de Faid'herbe);
A Bruxelles : Grand'Place (maison de la Louve);
A Audenarde : rue Puits aux Cigales, n° 13;
A Gand : Marché aux Légumes (ancienne maison des Poissonniers);
A Namur : Hospice des vieillards (façade postérieure).

(21) A Anvers (Maison de Jordaens) on a supprimé le meneau médian, de sorte que le coussinet central et les claveaux chargent le linteau, au lieu de le décharger. A Namur (Hospice des vieillards), on a commis la même erreur : conséquence, le linteau est rompu. A Bruxelles (Grand'Place) on a interverti l'ordre et la position des éléments de la décharge, de sorte que celle-ci n'est plus qu'une plate-bande ordinaire, mal appareillée, et sans rôle constructif.

Une erreur analogue se constate à Diest (maison dite « des Comtes ») : un linteau, soulagé par deux petits arcs noyés dans le parement et se rencontrant sur un coussinet médian, est virtuellement privé de toute décharge par la suppression du meneau sur lequel portait le coussinet.

(22) Par exemple à Liége, à l'Hôtel de Bocholtz. (Cf. croquis de M. P. Jaspar.)

(23) C'est le cas pour une maison brugeoise (rue des Ronces), dont le rez-de-chaussée, aux tympans ornés de cartouches, porte la date de 1627, tandis que les étages, aux tympans de résilles en briques, sont datés de 1528.

(24) Voir, notamment, les dessins de Spa, par Van Everdingen, ceux de Bruxelles (après le bombardement de 1695) par Coppens, celui du Marché au Poisson de Bruxelles, par P. Bout, ceux de Spa et de Tournai, par Remigio Cantagallina, etc.

(25) Philippe de Hurges : Voyage à Liége et à Maestricht. 1615.

(26) A Tournai, notamment, la suppression des auvents fut décrétée par délibération des Consaux, le 27 avril 1677. (*Arch. comm.*, vol. 222-270.)

Dès le XVI° siècle, les magistrats de Bruges réglementaient rigoureusement les alignements de la chaussée. Vers 1541, Jean van Aelst est poursuivi pour

avoir maçonné deux bancs de pierre devant sa demeure, et Pierre van den Houve pour avoir placé une barrière en bois devant la sienne (*Feriebouc*, 1541-1556, fol. 89 r°, 1 et 2); le 16 octobre 1549, les échevins font défense aux marchands de la Breidelstraat d'exhiber des enseignes dépassant la saillie de leurs auvents (Idem, fol. 264 v°, 2).

(27) Il en subsiste maints exemples : à Bruxelles, Maison de la « Huve d'Or », Maisons des Corporations (Grand'Place); Anvers, maisons Grand'Place; Gand, maison rue Magelein (1663), etc.

(28) Au temps des Archiducs, ces petits balcons, très simples, existaient à plusieurs hôtels avoisinant le Sablon. (Tableaux de Snayers, de Sallaert, de van Alsloot).

A Anvers aussi les balcons étaient fréquents, en 1661, à en croire Michel de Saint-Martin, qui écrit : « On voit de beaux balcons sur les rues près des premières fenêtres ». (*Annales Acad. Archéol. de Belg.*, IV, 189-190.)

Peut-être la mode des balcons fut-elle propagée en Brabant par Francquart, qui note, dans son *Livre des Portes* : « On use en Italie au dessus d'aulcunes portes, de balcons ou appuys fort commodieux pour prendre la frescheur et facilement voir les passants ».

(29) Exemples à Bruxelles : Marché au Charbon, Grand'Place, Marché aux Herbes; à Anvers, Grand'Place.

(30) On en remarque cependant d'assez nombreuses dans les tableaux peints, par les artistes susdits, pour perpétuer le souvenir de fêtes au temps des Archiducs.

De même, dans la vue de Malines au XVIIe siècle, on voit une grande demeure de la place ayant une petite bretèche d'entresol. Dans cette dernière ville, une bretèche de la fin de l'époque gothique existe encore à une façade voisine de l'église Saint-Rombaut.

(31) Très beaux exemples : à Tournai, angle des rues de la Madeleine et Floc à Brebis; à Gand, angle des rues Haute et de la Caverne; à Alost, maison de 1618, au Béguinage.

Le parti de liaison est parfois marqué davantage encore lorsque la fenêtre de l'étage supérieur est percée moitié dans le mur de façade, moitié dans le pignon de la lucarne — comme cela se voyait, par exemple, au Dunnenhus de Nieuport.

(32) Cf. L. CLOQUET, *Traité d'Architecture*, pp. 102-103, 533 sqq.

(32bis) Le dispositif tournaisien, particulièrement simple et séduisant, de la porte solidarisée avec le tableau des baies du rez-de-chaussée, se retrouve, quoique moins fréquent, en de nombreuses villes wallonnes, et même flamandes. (Par exemple, à Gand, rue Sainte-Catherine; à Bruxelles, Grand'Place; à Audenarde, rue Puits aux Cigales; à Anvers, rue du Jardin des Arbalétriers, n° 6.) Ce dispositif dérive vraisemblablement de la construction en pans de bois.

(33) Le « larmier dédoublé » s'observait, naguère, dans un portail bruxellois, petite rue du Musée. A Anvers, la porte de la « maison de l'Arbalète » se couronne d'un larmier gothique, dédoublé et fleuronné.

(34) Cf. chapitre XII, p. 157.

([34bis]) Remarquons, toutefois, qu'il y a loin des froides compositions de Francquart aux truculentes réalisations des maîtres d'œuvre brabançons. Schoy, par ailleurs si indulgent pour nos italianisants, note, à propos du *Livre des Portes* : « Les motifs... sont timides et hésitants; leur allure est sèche et monotone » (*op. cit.*, p. 121).

([35]) L'un des plus notoires exemples d'emprunts classiques en ce domaine est celui du portail d'un hôtel montois (rue Verte, 11), que l'on a pu rapprocher d'une création de Vignole (projet de portail pour le Palais Farnèse, à Caprarola). (Cf. J. BOURLARD, *op. cit.*)

([35bis]) La persistance des *traditions gothiques* s'atteste encore, à Bruxelles, dans le beau portail de la rue de Rollebeek : deux ailerons involutés s'y conjuguent en une grande accolade, portant un vase en manière de fleuron. Une réminiscence de l'accolade se retrouve également en la même ville, au portail d'entrée de la rue de la Cigogne, mais ici les ailerons conjugués soutiennent un fronton.

Rappelons aussi la curieuse combinaison, aux jambages d'un portail bruxellois du XVII[e] siècle (Vieille Halle aux Blés), d'une moulure gothique et de bossages.

A Mons (rue Derrière la Halle), s'observe une combinaison du même genre : encadrement à bossages et larmier gothique à congés moulurés (1630).

A Tournai (rue du Four Chapitre), une porte datée de 1592 est encore de physionomie toute gothique, avec ses moulures toriques et ses bases de colonnettes très élevées et légèrement déversées.

A Malines, une porte de 1522 (angle des rues du Poivre et de l'Ecoutète) est décorée dans le style dit « flamboyant ».

([35ter]) Voici quelques exemples typiques de conceptions fantaisistes : Portail du Béguinage de Diest (chapiteaux remplacés par des têtes d'anges); Portail de l'Hospice Lanschot, à Anvers (colonnes composites à fût lisse et base « balustrée »); Portail anversois (jardin de l'Académie des Beaux-Arts) à pilastres ornés du pendentif à « carotte »; autre portail anversois (plaine Falcon) à pilastres renflés ornés de « cœurs » percés de flèches, dans un cadre d'où pendent des « gouttes ».

([36]) C'est à Anvers, semble-t-il, qu'il faut chercher l'origine du portail brabançon de type « baroque », car dans aucune autre ville belge les spécimens n'en sont aussi riches ni aussi nombreux. Il est même curieux de constater que des centres urbains dotés, par ailleurs, d'une magnifique architecture domestique — Ypres, Bruges, Tournai, Liége — ne possèdent, de ces portails, que des exemplaires rares, tardifs et assez quelconques. En revanche, les portails d'Anvers et de Bruxelles, ainsi que ceux de Mons, où s'atteste fréquemment l'influence brabançonne, sont la brillante contre-partie de ceux de Lyon, de Fréjus, de Toulon, d'Aix-en-Provence. Aussi pourrait-on se demander s'il n'y a pas eu, entre ceux-ci et ceux-là, quelque rapport d'origine. Rappelons ici la publication à *Lyon*, en 1551, d'un « Recueil de 50 dessins de portes », par SERLIO, lequel trouva en Pierre Coucke, d'Alost, un disciple fervent.

Notons, d'autre part, que le portail anversois ne prend toute sa signification que vers 1650, que l'une des réalisations les plus complètes du genre est celle de

l'Hôtel Rockox (rue de l'Empereur), élevé entre 1647 et 1659. Or, la décoration architecturale de cet immeuble passe pour être l'œuvre d'Artus Quellyn, qui travaillait à Lyon en 1645. Il se pourrait donc que cet artiste ait exercé une influence décisive sur l'évolution de style du portail brabançon.

(36bis) Cf. VERSCHELDE, *Annales de la Société « L'Emulation »*, Bruges, 1871, 3e sér., p. 30.

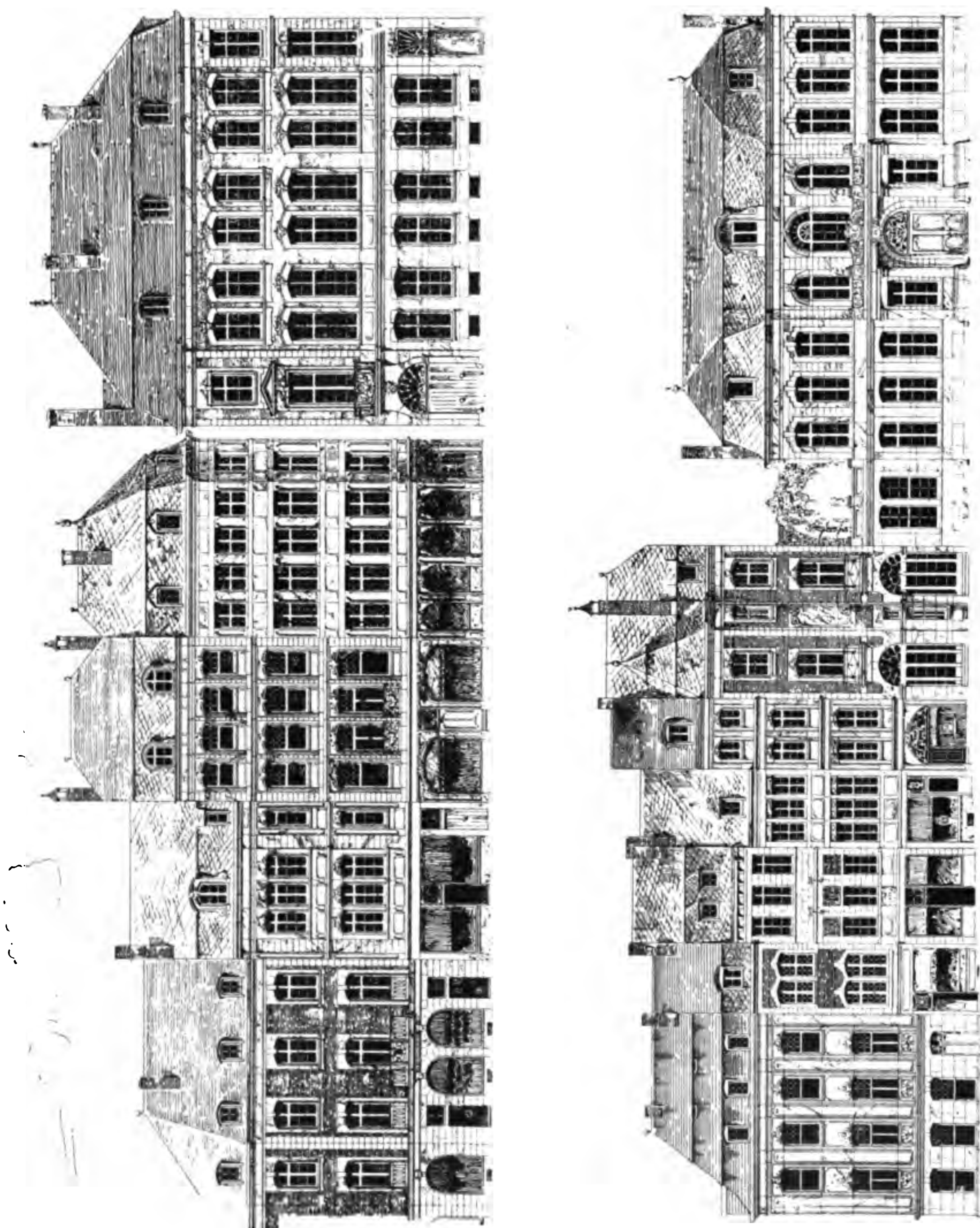
(37) Parmi les mauclairs sculptés conservés jusqu'à notre époque, rappelons les suivants : à Bruxelles, celui d'un immeuble de la rue des Six-Jetons, et celui de l'ancien Hôtel Dupuich (disparu); à Bruges, ceux d'une maison de la rue de l'Eeckhout et d'une autre, rue Espagnole; à Ypres, celui du n° 33 de la rue d'Elverdinghe (disparu); à Gand, celui, entre tous magnifique, ayant décoré l'hôtel d'un marchand de vins, rue de Bruges, et actuellement conservé au Musée d'Archéologie.

(38) Les nécessités de la circulation ont fait démolir la plupart de ces perrons — de même que les entrées extérieures de caves. Mais ils ont dû être très communs à la Renaissance, à en juger par les représentations de l'époque. Il en subsiste d'assez nombreux en Wallonie : Mons, Braine-le-Comte, Liége, Herve, etc. Les perrons de Herve présentent la particularité d'être resserrés entre deux murs aux rampants obliques bizarrement découpés.

Ces perrons wallons ont une évidente parenté avec ceux de la région rhénane.

(39) Le portique du Grand Serment des Arbalétriers était parmi les plus typiques du genre. Il était tout entier en pierre blanche, moulurée et sculptée, très harmonieux de lignes et de proportions; par la réunion d'éléments rappelant le XVIe siècle — modénature des pieds droits, entablement rectangulaire, corniche simplement architravée — et de formes plus pleines, voire redondantes, décelant son époque : fronton brisé largement proéminent, épais larmier aux accotoirs involutés — le portail des Arbalétriers était éminemment représentatif du style brabançon de la Renaissance. (Ce portail a subsisté jusqu'à l'aurore du XXe siècle [1909]. Cf. V. Tahon, *La rue Isabelle*, p. 55.)

Le grand portail de l'ancien Orphelinat des filles, à Anvers (le « Maagdenhuis »), compte parmi les plus anciens et les plus beaux du genre. Le tympan en fut sculpté, en 1552, par Corneille de Vriendt, dit Floris, avec un goût délicat et un art magistral. Ce chef-d'œuvre, représentant un groupe d'orphelines accueillies au seuil de l'hospitalière maison, a été transporté, en vue de sa préservation ultérieure, au Musée du Steen, lors de la restauration de l'immeuble en 1897. Cette restauration, confiée par la Commission des Hospices à l'architecte J.-J. Winders, a été exécutée avec le plus grand soin. La façade de l'ancienne chapelle, hors d'aplomb et particulièrement vétuste, a été reconstruite en pierre d'Euville, dans son style primitif (celui de la première Renaissance, avec réminiscences gothiques, notamment dans les fenêtres à meneaux de pierre et couronnement cintré). Tous les volets de chêne et leurs ferronneries d'art, tous les chéneaux des toitures et les souches de cheminée ont été refaits. Une copie du bas-relief de Floris, due au ciseau d'un excellent sculpteur, feu Louis Dupuis, a remplacé l'original. (Note de M. J.-J. Winders.)



L'ornementation architecturale au Pays mosan. (Restitution de façades des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.)
(Dessins et clichés de M. P. Jaspar.)

CHAPITRE VIII

DÉCORATION ARCHITECTURALE

La grande majorité de nos architectes de la Renaissance conservent les tendances décoratives de la dernière période gothique; dans un autre esprit et avec d'autres moyens, ils visent au même but : *caractère pittoresque, éloquence d'expression* de la façade.

C'est surtout dans le domaine ornemental que l'architecture belge des XVIe et XVIIe siècles se différencie de sa sœur jumelle, la française, et que se marquent les nuances du tempérament local..

Ces différenciations tiennent, en premier lieu, à la prépondérance donnée à l'un ou à l'autre des deux systèmes d'ornementation alors en faveur, à savoir :

1° le système plastique, surtout en vogue dans les provinces méridionales, et qui consiste à rechercher l'effet décoratif dans la forme même des éléments architectoniques, ou dans les détails sculptés;

2° le système coloriste, surtout pratiqué dans les pays du Nord, et qui vise à l'effet esthétique en utilisant la coloration naturelle des matériaux, ou en rehaussant et enrichissant celle-ci par des procédés de peinture.

Or, tandis que le système plastique prévaut dans l'architecture française, la nôtre recourt avec prédilection aux ressources de la couleur.

Pourtant, le *système plastique* répondait trop bien à la sensualité native des artistes flamands, à leur souci de l'effet, à leur amour des formes opulentes, et, d'autre part ce système s'adaptait trop bien aux traditions techniques des constructeurs wallons, pour ne pas tenir une grande place dans notre architecture.

Mais, tandis que le décorateur français de la Renaissance peut manquer de simplicité sans manquer de goût, et que dans notre pays même

certains praticiens (celui du Tournaisis, par exemple) sont tenus, par la nature même du matériau, à une grande sobriété de langage, leurs émules du Nord et de l'Est — ceux des Flandres, de Brabant et du Pays de Liége — se ressentant du voisinage germanique, penchent plus facilement vers la redondance décorative et l'enflure.

Cette tendance se dessine particulièrement au début du XVIIe siècle, à Anvers, et elle va s'accentuant jusque vers 1670. Ce que certaine plastique belge de cette époque a de massif, de lourd, de tourmenté, de bizarre, de « *baroque* » en un mot, lui vient d'outre-Rhin, ou des Pays-Bas du Nord, bien plus que d'Italie (1).

Les fantaisies pédantesques de quelques frontispices anversois, les contours illogiques de leurs fenêtres et de leurs portails rappellent, sans en égaler le mauvais goût, les extravagances de l'architecture allemande contemporaine. Il est certain que les inventions bizarres des « huchiers » et des « escrigniers », comme les créations « baroques » des Vredeman de Vries et des Borromini, ont fait moins de ravages dans notre art de bâtir que dans l'architecture des Pays-Bas septentrionaux et de l'Allemagne (2 et 2*bis*).

La *décoration plastique* de la Renaissance comporte deux techniques:

Celle des *ornements rapportés*, la seule en usage au moyen âge;

Celle des *reliefs taillés sur le tas*, importée d'Italie au XVIe siècle, et qui allait promptement conduire à la décadence de la sculpture architecturale, en favorisant les fantaisies de composition et les artifices d'exécution.

Le stucage, dont la mode se répandit de plus en plus au XVIIe siècle, hâta cette décadence.

Jusque vers 1540, le *répertoire* gothique reste prépondérant, et c'est à peine si l'on y introduit quelques motifs français ou lombards (3). Par la suite, les croquis et les œuvres de nos grands Renaissancistes familiarisent peu à peu les artisans avec des thèmes décoratifs nouveaux.

Dans son ensemble, la plastique belge de la première Renaissance se révèle en progrès sur celle du gothique décadent. Plus pondérée, plus logiquement ordonnée que celle qui la précède, la décoration qui fleurit

dans la seconde moitié du XVIe siècle, est aussi plus intimement liée à la structure de l'édifice.

Dès la fin du règne de Charles-Quint, notre ornementation architec-



Mons. — Pavillon Renaissance (XVIe siècle).
(Hôtel de M. Canon-Legrand.)

turale est souvent inspirée des ordres classiques, et, dans tous les cas, marquée du sceau de l'abstraction et de la stylisation.

Au XVIIe siècle, celles-ci s'avèrent en recul, au profit du motif copié sur nature. En ce domaine, la plastique brabançonne — celle de Bruxelles, d'Anvers, de Malines — se signale entre toutes par la richesse et la sûreté du dessin, par la saveur et la verve des motifs. Elle a rassemblé dans les frises des entablements, dans les panneaux des allèges, dans les frontons des portails, un répertoire aussi gracieux qu'animé : rinceaux feuillus, bouquets de fleurs, guirlandes de fruits, couples de chimères affrontées, oiseaux, poissons, quadrupèdes, groupes de « putti », chefs couronnés ou casqués, voire personnages en action.

Mais à l'époque rubénienne, l'école d'Anvers surenchérit sur cette exubérance décorative par l'exagération des formes et l'amoncellement des motifs [1] : les rinceaux se compliquent, les guirlandes s'alourdissent,

les feuillages débordent de sève, les torses et les visages aux muscles puissants, aux formes tourmentées et boursouflées, prennent une expression violente, déclamatoire, grandiloquente (5).

Néanmoins, à Anvers, comme ailleurs, le luxe ostentatoire resta exceptionnel dans la maison bourgeoise du XVII[e] siècle : une situation financière généralement peu brillante obligeait les constructeurs à l'économie et les amenait le plus souvent à rechercher, dans les éléments constructifs mêmes, des principes d'ornementation.



Tournai. — Rue de la Madeleine.

En maintes de nos façades de l'époque — à Tournai, à Gand, à Ypres, à Liége — l'effet plastique résulte uniquement de la justesse des proportions, de l'élégance des lignes et du soin apporté à la « taille décorative » de l'appareil.

Par suite de la multiplicité des baies, le frontispice n'offrait pas de grands espaces à l'ornementation. Celle-ci s'est donc principalement appliquée aux allèges des fenêtres, aux pieds-droits des niches, portes et portails, aux tympans, clés et archivoltes des arcs, ainsi qu'au sommet des pignons.

Bien souvent, grâce à ces circonstances, c'est la décoration plastique qui « organise » la composition architecturale, en accusant la prépondérance des pleins sur les vides, et réalisant ainsi la parfaite concordance entre la structure de l'édifice et son expression.

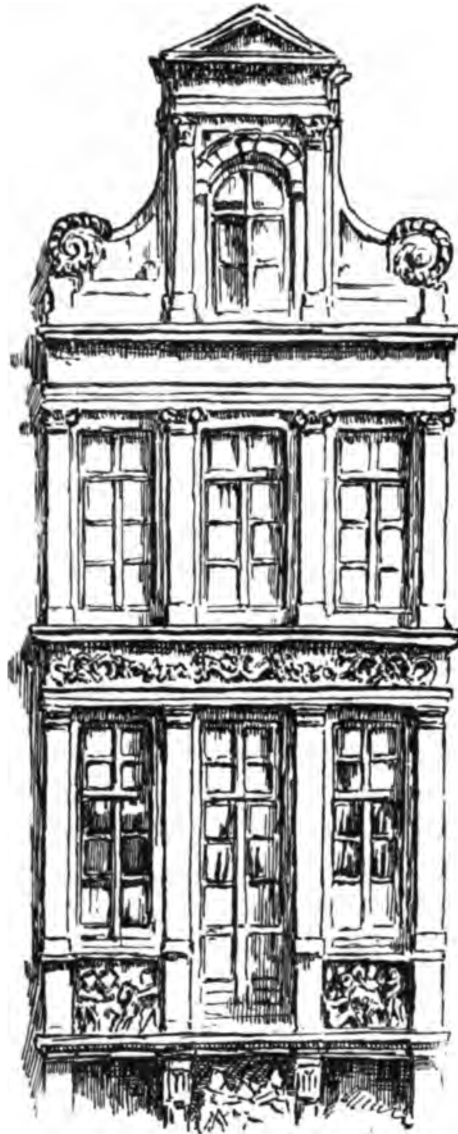
Il est à peine nécessaire de faire remarquer combien est *logique*, dans son ensemble, la décoration de nos façades Renaissance, où les pilastres et colonnettes adossés aux trumeaux renforcent les supports tout en affirmant la continuité des étages, tandis que l'évidement sculpté des tympans, des écoinçons et des allèges soulage le poids des masses et met en évidence leur légèreté.

L'emploi judicieux des *bossages* — dans les soubassements, aux pieds-droits des portails, aux colonnes couplées à des pilastres —, celui des *crossettes* — aux arcs de décharge du rez-de-chaussée, au cintre des portails et des hautes baies —, celui des claveaux taillés en *diamant*, des clés et contre-clés saillantes, celui des larmiers en quart de rond et des corniches largement profilées, suffit à attester, en d'innombrables exemples, l'excellence du sentiment décoratif de nos praticiens, en même temps que l'habileté de leur ciseau.

Les libertés mêmes qu'ils ont prises, durant plus d'un siècle, avec les règles classiques, sont bien plus une preuve de jugement et de savoir-faire que d'ignorance ou de mauvais goût.

Si l'acanthe romaine, par exemple, en usage chez nous au XVI[e] siècle, manque souvent de pureté, c'est qu'elle a conservé une certaine parenté d'origine avec notre feuille d'eau de l'époque romane. Au XVII[e] siècle, cette acanthe « belge » va céder le pas à l'acanthe molle, courte et massive, en honneur dans le Louis XIII français.

C'est par la fusion heureuse d'éléments repris au répertoire traditionnel et de motifs ornementaux empruntés au classicisme, que nos décorateurs du XVI[e] siècle ont imprimé à leurs créations un caractère autochtone et une physionomie originale ([5bis]).



Bruxelles. — « L'Agneau Blanc », 1696. Marché aux Herbes, 42.
(Cliché du T. C. B.)

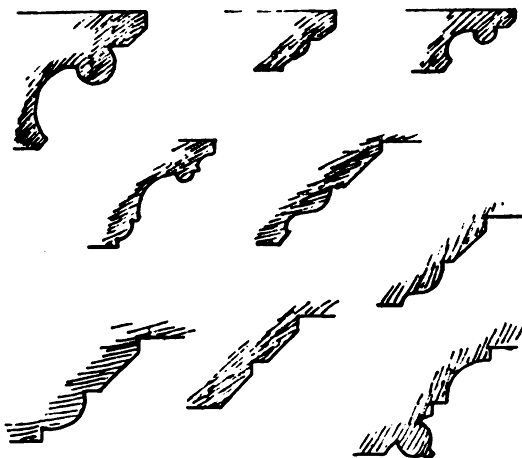
La *modénature* évolue, dès le milieu du XVI[e] siècle, vers une allure nettement classique : arêtes vives et sections planes — listels, bandeaux, chanfreins. Ces derniers apparaissent couramment aux pieds-droits des baies durant la première Renaissance et jusque vers 1630. Par la suite, ils cèdent la place à des moulures plus compliquées, telles que cavets, et quarts de rond entre deux listels.

Avec le XVIe siècle, reparaissent, dans notre architecture, les doucines aux tracés variés telles que les avait pratiquées l'époque romane.

Il faut noter d'ailleurs que durant toute la Renaissance, les profils gothiques luttent, chez nous, sur certains terrains, avec les formes classiques : aux nervures des voûtes, aux meneaux des baies, aux larmiers des façades, et, principalement, dans l'huisserie et dans le mobilier, où le tracé prismatique, le tracé piriforme, la moulure en tore, en amande, en cavet restent fréquents [6].

Au surplus, les ressources et les traditions locales affirment ici, une fois de plus, leur influence sur les techniques et les formes.

Dans la construction tout en brique, la petitesse du matériau engendre une certaine maigreur de mouluration. Pour corriger ce défaut, les maçons de la Renaissance ont répété les moulures et les ont juxtaposées



Moulures brugeoises d'époque Renaissance (d'après Verschelde).

1. Hôtel Gruuthuuse.
2. Façade de 1518 (rue de Cordoue).
3. Façade de 1525 environ (rue Fleur de Blé, démolie).
4. Façade de 1523 (Cour intérieure rue de l'Ane aveugle).
5. Façade de 1564 (rue du Vieux Bourg).
6. Façade de 1580 environ (r. de l'Eeckhout).
7. Façade de 1629 (rue des Ronces).
8. Façade de 1575 environ (rue Flamande).
9. Façade de 1550 environ (quai Vert).

en retraits parallèles. Cette décoration simple, aux lignes nettes et délicates, confère un grand charme à l'architecture west-flamande.

En Wallonie, la dureté du matériau a donné lieu à une mouluration plus sobre et plus rare [7] mais exécutée avec une habileté technique et un goût parfaits [8].

Le *répertoire classique* a été principalement réservé aux supports et à l'entablement: pendant toute la Renaissance, l'imagination de nos déco-

rateurs s'est appliquée avec dilection au thème du chapiteau des colonnes et colonnettes, et, plus particulièrement, à celui des frises.

Le *fût* des supports, quoique souvent lisse, surtout au cours de la Renaissance primaire, reçoit, plus tard, toutes les formes possibles de décoration.

Les cannelures sont relativement fréquentes aux colonnes et pilastres, mais elles ne sont jamais à arêtes vives. Assez rarement elles se compliquent de rudentures. Plus rarement encore les cannelures sont brisées ou en forme de strigiles.

Dès la seconde moitié du XVI[e] siècle, les modèles inventés par les Floris et les ornemanistes de leur école propagent à Anvers la vogue des « fuseaux » appliqués aux trumeaux et pilastres, parallèlement à celle des colonnettes fuselées.

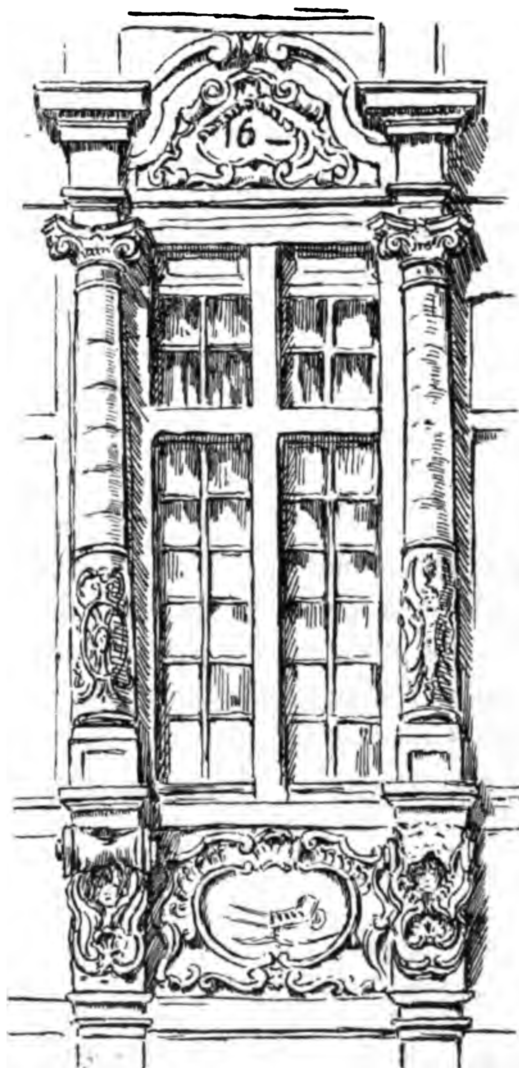
Certains fûts de colonnes sont divisés en tronçons par des bandes ou colliers, d'autres annelés selon l'ordre rustique, d'autres encore pourvus d'astragales sculptés.

La décoration du fût par les anneaux en bossage, si caractéristique du Louis XIII français, se pratique couramment chez nous depuis le deuxième quart du XVII[e] siècle. L'influence de Rubens, qui recourut à cette décoration pour le portique de son jardin, et celle de son élève Fayd'herbe — qui s'en servit avec prédilection —, ne sont peut-être pas étrangères à la dispersion de cette forme architecturale.

Pourtant, il serait erroné de croire qu'elle ait été directement importée chez nous, d'Italie, par Rubens : le fût à anneaux en bossages, innové au XVI[e] siècle par Philibert de l'Orme, popularisé au XVII[e] par Salomon de Brosse qui l'appliqua au Luxembourg, fut employé dans nos provinces dès le début du siècle ([9]).

Peut-être est-ce durant son séjour à la Cour de Marie de Médicis que Rubens apprit à connaître et à aimer ce motif décoratif, qui répondait si bien à son goût des formes amples et de l'expression vigoureuse.

Quoi qu'il en soit, le fût à anneaux en bossage connut une longue fortune, non seulement à Anvers et à Malines, mais dans toutes nos provinces ([9bis]).



Bruxelles. — « La Brouette », 1644-1697.
(Cliché du T. C. B.)

Le fût tors — ce fameux « ordre torsé » dont Schoy veut reconnaître à Rubens l'invention — n'apparaît jamais chez nous, à la Renaissance, comme élément architectonique, mais seulement comme partie constructive ou décorative du mobilier : aux autels, aux jubés, aux mausolées, aux bahuts, aux baldaquins de lits, et plus spécialement, comme soutien d'entablement des cheminées intérieures, lorsque, bien entendu, celles-ci affectent une allure monumentale.

C'est également à tort que l'on a voulu voir dans les *cariatides, hermès*, cariatides gainées et gaines simples, — qui, dans les façades de notre Renaissance, remplacent parfois les consoles, les pilastres ou les colonnes — une transposition rubénienne de formes italiennes.

Les cariatides, hermès et gaines sont fréquents dans l'architecture française de cette époque, notamment aux portails (à Aix, à Toulon, à Fréjus, etc.). En 1594, ils apparaissent déjà à Bruxelles, dans les décors de la Grand'Place [10].

Le *chapiteau*, plus encore que le fût, fournit à nos décorateurs un inépuisable thème d'inventions, où la volute tient une place prépondérante [11].

La *volute* est peut-être le motif préféré de la plastique architecturale belge, et cela dès le XVIe et à travers tout le XVIIe siècle; non seulement elle règne aux chapiteaux, mais elle est partout : elle étaie, sous forme d'ailerons, les frontons et les pignons; elle ménage une gracieuse transition entre les lucarnes faîtières et les combles; elle s'adosse, en renforts, aux pieds-droits des portails; elle s'étire capricieusement le long du chambranle des baies; elle prête un illusoire appui aux œils-de-bœuf des pignons [12].

Les *frises* des entablements sont ordinairement, dans nos demeures bourgeoises, d'un classicisme très mitigé. C'est ainsi que, dans les frises à



Bruxelles. — Grand'Place, Frise de la Maison du « Sac », 1697.
(Cliché du T. C. B.)

triglyphes, ceux-ci sont presque toujours représentés par de simples rainures [13]. Les mufles de lion y sont d'ordinaire remplacés par des *rosaces* [14 et 14*bis*]. Les bucrânes se rencontrent assez rarement [15].

En revanche, au XVIe siècle, la vogue de l'*arabesque* est générale aux Pays-Bas, au point que cet ornement envahit toutes les surfaces planes : pilastres et plates-bandes, panneaux et vantaux, lambris, poutres et caissons ([15bis et 16]).

L'ornement en *méplat*, appelé en Allemagne « beschlagen ornament » et auquel les architectes de ce pays accordèrent une si grande faveur, ne fut guère appliqué aux édifices belges ([17]). Pourtant, les modèles de Vredeman de Vries propagèrent abondamment cet ornement chez nos « huchiers » et nos « escrigniers ». Des bahuts et des coffres, il passa aux façades en charpente, et de là, exceptionnellement, aux pignons « en dur », notamment à Ypres et à Furnes. Exceptionnellement aussi, ce méplat fut appliqué à la décoration des fûts de colonne.

A Anvers, l'ornement en question intervint, de façon assez heureuse, dans la décoration de certains portails ([17bis]).

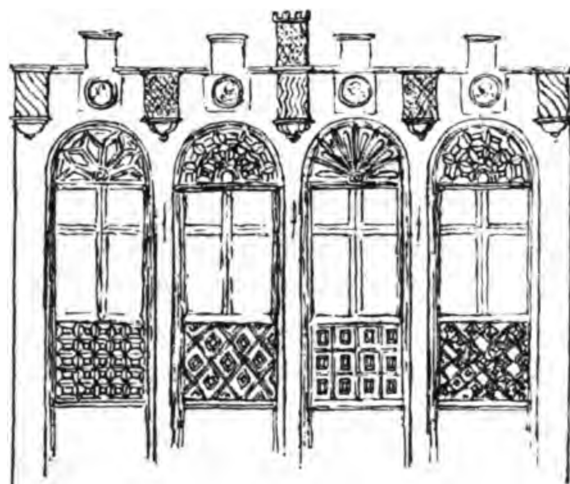
C'est également à Vredeman de Vries que la plastique anversoise est redevable, semble-t-il, du bizarre pendentif en forme de fuseau, ou plutôt de « *carotte* », appliqué aux trumeaux de certaines façades : rappelons ceux de la maison natale de Jordaens, rue Haute, n° 13, et d'un immeuble voisin (rue Haute, n° 3) daté de 1578; ceux de la Maison de l'Ange, Grand'Place (restauration moderne) et d'un délicieux rez-de-chaussée en pierre de taille, rue des Bouchers, n° 49 (récemment démoli). En 1631, Sébastien Vranckx, dans son *Retour de l'Enfant prodigue* ([17ter]), accroche encore la fameuse « carotte » aux dés d'une balustrade. Mais cette « carotte » n'a pas pris racine dans nos autres provinces : elle demeure spécifiquement anversoise.

En accord, cette fois, avec les modèles popularisés par Vredeman, les bandeaux des frises, les lambris, les vantaux sont souvent divisés, en vue d'un parti décoratif, en *compartiments*. Ceux-ci sont, ou laissés vides, ou pourvus d'une ornementation peinte ou sculptée.

Dans l'architecture brugeoise les « compartiments » des frises et allèges sont sertis de briques moulurées et même, en certains cas, couverts de motifs géométriques en brique taillée.

Dès le XVI[e] siècle, on note de curieux efforts pour adapter cette technique locale au répertoire classique : grecques, postes, palmettes, coquilles, etc.





Décoration en briques moulurées.

1. Bruges, rue Neuve (XVI[e] siècle).
2. Bruges, Vieux-Bourg (XVII[e] siècle).

Les ornements de remplissage des tympans, allèges, compartiments, etc., les plus usités sont :

1° Le *cartouche*, principalement appliqué aux tympans, aux panneaux des allèges, aux compartiments des plates-bandes, et qui affecte les formes les plus variées. Son emploi se généralise surtout au XVII[e] siècle.

Au début de la Renaissance, le cartouche conserve toujours un relief modéré, des lignes simples et gracieuses, des bords peu ou point déchiquetés (tels sont, par exemple, ceux de la maison du Saumon, à Malines). Parfois, les cartouches sont demeurés vides.

Dans de nombreux cas — notamment aux façades gantoises — les cartouches se réduisent à un cadre aux contours rectilignes ou curvilignes, chanfreinés ou moulurés.

Pourtant, dès la seconde moitié du XVIe siècle, on voit apparaître les cartouches amplifiés par les enroulements et les découpures d'un « cuir ». On trouve même de-ci de-là, mais surtout à Anvers, le cartouche aux contours épais et cartilagineux, du style dit « auriculaire », cher à Francquart ([18]).

Au XVIIe siècle, les cartouches reçoivent des saillies de plus en plus puissantes, des ornements adventices de plus en plus riches et nombreux.



Bruxelles. — Maison du « Sac ». Cartouche du gable, 1697.
(Cliché du T. C. B.)

D'ordinaire, ils portent au centre une devise, un emblème, une date, des armes, rarement une figure.

Certains exhibent le nom de la maison ([18*bis*]), ou une enseigne. Celle-ci est parfois historiée au point de constituer un véritable tableau en bas-relief, ou même une suite de tableaux ([18*ter*]).

2° Le *médaillon*, de forme circulaire ou ovale, se présente aux mêmes emplacements et dans les mêmes conditions que le cartouche; il est parfois associé à celui-ci dans un même ensemble décoratif. Le médaillon peut, comme le cartouche, demeurer vide.

Le plus souvent, le médaillon est rempli par un ornement en haut-relief ou en demi-relief — rosace ou figure.

3° Le *mascaron*, figure en relief dépourvue de cadre, apparaît surtout aux clés des arcs, aux écoinçons, aux consoles, aux chapiteaux. En



Bruxelles. — Hôtel du Grand Bavière, Vieux-Marché-aux-Grains, 26.

(Cliché du Vieux Bruxelles.)

Belgique, le mascaron est généralement peu stylisé, et d'une physionomie qui n'a rien d'italien : ce sont des types du terroir, copiés sur nature, avec un réalisme, une verve, une diversité vraiment remarquables.

4° La *coquille*. Ce motif décoratif, spécifiquement français, n'avait, en réalité, jamais cessé d'être utilisé depuis l'antiquité : nos décorateurs de la Renaissance se plurent, à leur tour, à lui faire un sort. Ils l'employèrent, de façon presque toujours originale et heureuse, partout où se présentait un demi-cercle à orner, un triangle à remplir. L'une des plus jolies appli-



Nieuport. — Rue Haute (démoli)

cations qu'on en puisse voir se trouve à une maison de Diest, où une immense coquille joue le rôle de console et soutient un encorbellement d'angle. Les constructeurs yprois et brugeois ont orné les tympans des arcs de décharge de délicieuses coquilles aux briques moulurées [19]. Les tailleurs de pierre wallons, et particulièrement ceux du Tournaisis, ont varié avec art l'emploi, les proportions et le dessin de cet élément décoratif [20].

Mais au XVII° siècle, le goût de la *décoration naturalistique* fait préférer, dans les frises comme dans les frontons, des motifs d'un accent plus vigoureux : guirlandes, chutes de fleurs et de fruits, groupes de putti, figures symboliques, scènes de la vie ou de l'histoire.

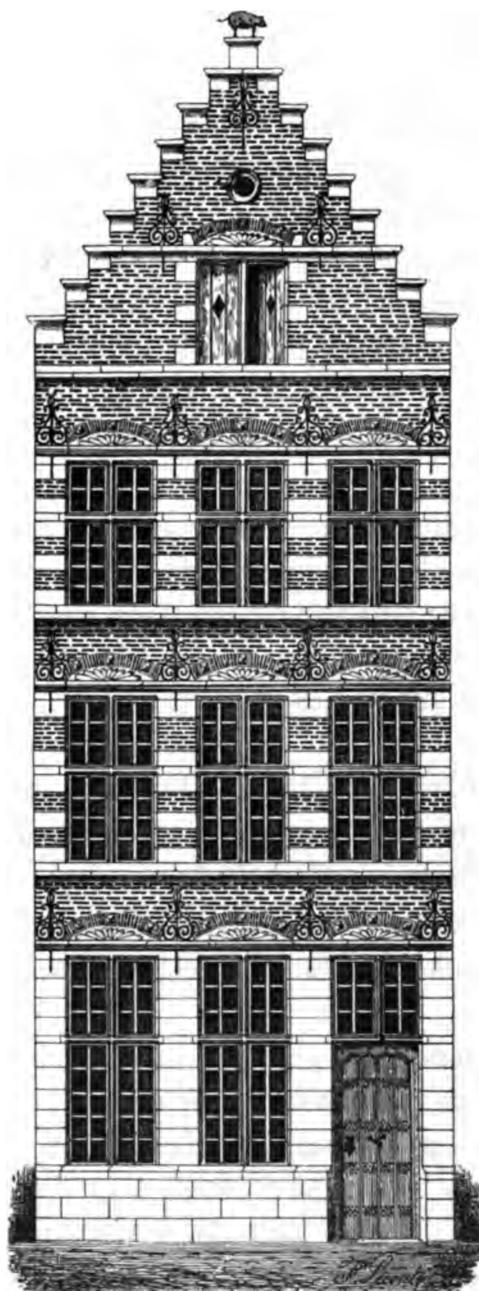
Les exemples les plus caractéristiques de cette décoration se trouvent à Gand (Maison dite du Flûtiste, Maison des Quatre Couronnés, Maison Palfyn) et à Anvers, où le pignon de la Maison des Bateliers (rue des Ser-

ments) est particulièrement typique dans le lieu et dans le temps. Ce pignon, qui passe pour être l'œuvre des Floris, apparaît non comme une conception de constructeur, mais comme celle d'un décorateur préoccupé de meubler toutes les surfaces de sa composition, sans égard à la nature des matériaux ni aux convenances de la structure.



Gand. — Maison du « Flûtiste », quai de la Grue.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

Mais quelles qu'aient été la richesse de notre répertoire plastique et l'habileté de nos ornemanistes, le *système coloriste* a pris, dans les conceptions de nos constructeurs de la Renaissance, une importance capitale. Il est certain que l'éclat de notre école de peinture a dû renforcer le goût inné des populations belges pour la couleur, et alimenter l'inspiration des décorateurs; cette tendance a d'ailleurs été encouragée, au XVII[e] siècle, par les Archiducs Albert et Isabelle, amis du décor et protecteurs éclairés des peintres.



Tournai. — Grand'Place, 38. « Le Porcelet », 1671.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

Au surplus, système plastique et système coloriste se prêtaient, en bien des cas, un mutuel renfort dans la réalisation d'ensembles dont les maisons de la Grand'Place de Bruxelles suffiraient à attester l'éclat.

Le système coloriste trouve son principal appoint dans la variété des matériaux, qui donne, à peu de frais, des effets aussi agréables que variés. Dans notre atmosphère vaporeuse, la juxtaposition de la brique et de la pierre à l'ardoise ou à la tuile engendre des harmonies de tons exquises.

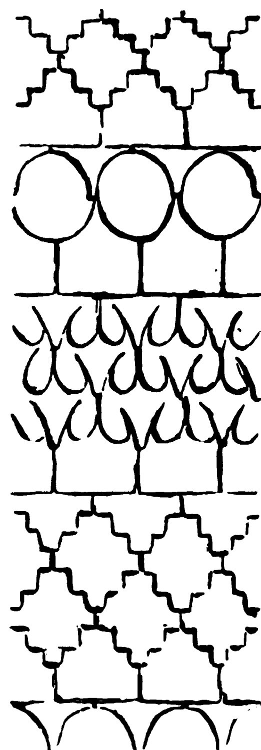
Rappelons ici, tout particulièrement, les ingénieuses combinaisons de lignes et de couleurs créées, dans l'architecture brabançonne, par la structure variée des pignons, des pinacles, des cordons d'arasement, des larmiers et même des trous d'échafaudage (cf. Ch. VI).

En certains cas les maîtres maçons belges, comme leurs confrères français, ont cherché à raviver ces harmonies par des peintures ou des enduits ([21]).

C'est ainsi que sur maint vieux pignon on retrouve les traces du ciment de tuileaux destiné à accuser le ton de la brique ([22]). Ailleurs, des vestiges de dorure et de polychromie subsistent aux creux des chapiteaux, aux cannelures des pilastres, aux bords enroulés des cartouches, aux plis des draperies des cariatides. Les documents du temps nous apprennent que les boiseries des bretèches, des lucarnes, des corniches, des chambranles se couvraient de vives couleurs. (Pourtant, tout porte à croire que cette décoration chromatique était moins tapageuse que celles entreprises de nos jours par certains « restaurateurs ».)

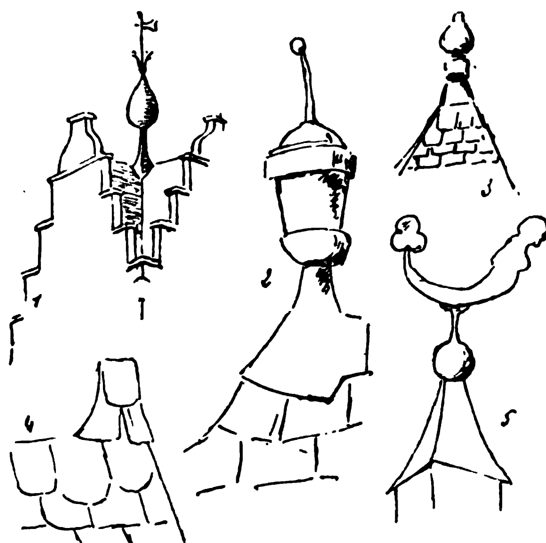
Le système coloriste recourut aussi, jusqu'au XVIIe siècle, aux panneaux de terre cuite polychromée et aux revêtements de briques émaillées ([23]).

Dans les provinces de Liége et de Luxembourg, la décoration des façades modestes — de celles, notamment, en bois et torchis, — a été fréquemment réalisée, d'une façon aussi ingénieuse que pratique, à l'aide de revêtements d'ardoises. On en voit encore à Liége (rue Saint-Jean-Baptiste), à Malmédy, à Ensival, à Vieilsalm, à Mortehan, et surtout à Stavelot. Les ardoises étaient découpées suivant des formes variées : en losange, en carré, en cercle, en cœur, en croix, à bords unis, incurvés, ondulés, dentelés. A l'aide de ces modestes éléments, les couvreurs wallons composaient des dessins variés qu'ils disposaient en cordons, en frises, en cartouches. Le jeu des reflets s'ajoutait ici à celui des lignes pour composer des ensembles décoratifs à la fois simples et séduisants.



Malmédy. — Décoration d'ardoises imbriquées.

Notons enfin que nos façades belges doivent beaucoup de leur pittoresque à l'art du forgeron : sous l'empire des modes nouvelles, les toitures des demeures bourgeoises se hérissèrent d'épis, de fleurons, de



1. Loo. — Épi en fer forgé.

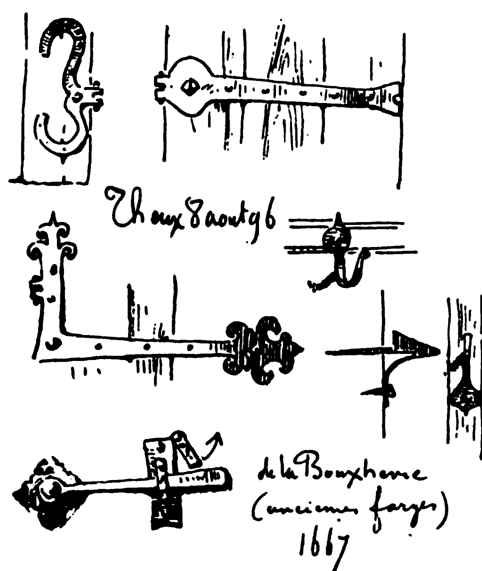
2. Liége. — Épi en cuivre.

3. Liége. — Épi en terre cuite.

4. Liége. — Épi en ardoises.

5. Ypres. — Girouette de « La Sirène ».

girouettes, celles-ci aux armes des propriétaires (24); les cours et galeries s'ornèrent de puits, de fontaines, de lampadaires, où les « fèvres » se plaisaient à transposer tous les motifs décoratifs de leur temps (25).



Ornements de porte en fer forgé.
(Croquis de M. P. Jaspar.)

Mais c'est surtout dans les clés d'ancrages que nos forgerons trouvèrent matière à innover et à rivaliser de talent. (Cf. chapitre annexe : *Les Clés d'ancre fleuries.*)

NOTES DU CHAPITRE VIII

(1) La plastique germanique a subi, entre autres, l'influence du célèbre Wendel Dietterlin (1550-1599), artiste strasbourgeois au génie fougueux, peintre, graveur et orfèvre, auteur d'un Traité d'architecture civile. Nürenberg, 1598. (Note de M. J. J. Winders.)

(2) Les caractères du « baroque » germanique ont été excellemment mis en lumière par von Bezold (*op. cit.*, chap. 13 à 18).

(2bis) On a vu, dans les pays germaniques, toute une légion d'architectes se jeter à corps perdu dans des productions irrationnelles et invraisemblables, pour aboutir aux plus extravagantes turpitudes architecturales qu'on puisse imaginer. (Note de M. J.-J. Winders.)

(3) La décoration lombarde avait été mise en faveur en France, au début du XVIe siècle, après l'engoûment que suscita le style architectural de la Chartreuse de Pavie, où François Ier fut retenu prisonnier en 1525.

D'après Everbeck (*op. cit.*, II, 9-10) le plus précoce et plus complet emprunt de décoration lombarde réalisé chez nous serait le retable de Jean Mône à Hal (1533).

(4) Dès le règne des Archiducs cette décadence décorative se fit pressentir, au point de vue esthétique bien entendu, mais non au point de vue technique. (Note de M. J. J. Winders).

(5) A vrai dire, ces bizarreries doivent être partiellement imputées au XVIe siècle, et notamment à Pierre Coucke qui donne dans son « Triomphe d'Anvers » (1550) le modèle de créations d'une fantaisie presque sauvage, où se trouve en germe toute l'ornementation « baroque » de l'architecture anversoise du XVIIe siècle. De même, tout l'esprit et même le répertoire « baroque » se trouvent déjà dans le décor conçu pour célébrer, à la Grand'Place de Bruxelles, l'entrée de l'Archiduc Ernest (1594).

(5bis) Le savoureux mélange de classicisme et de particularisme local se retrouve dans notre architecture jusqu'au seuil du XVIIIe siècle, — par exemple à Bruxelles, dans le décor touffu de la Maison de la Bellone (rue de Flandre) : on y note même le souci de l'actualité, dans le trophée commémorant le triomphe d'Eugène de Savoie à la bataille de Zenta.

On ne saurait assez insister sur le rôle prépondérant du traditionalisme et du régionalisme en tous les domaines de notre architecture d'époque Renaissance. Si dans deux villes voisines, comme Huy et Liége, on voit les sculpteurs orner tout différemment les corbeaux — ici de feuillages stylisés, là de masques —, ce n'est pas seulement un effet du goût local, c'est aussi le résultat d'un héritage médiéval : les influences respectives de deux écoles rivales : celle de Clairvaux et celle de Citeaux.

(6) Jusqu'à la fin du XVIIe siècle la modénature reste partiellement gothique. A Bruxelles, la fenêtre cintrée du pignon d'une maison de la Montagne des Aveugles (n° 30), actuellement démolie, en offrait un exemple caractéristique. Mais les anachronismes de ce genre sont surtout fréquents aux portails, où l'on voit, notamment, le gros tore gothique associé aux profils classiques pour accentuer le relief de l'encadrement (cf. chap. VII, note 37*bis*).

(7) Le retour au « classique » de Lambert Lombard n'a guère marqué de son empreinte l'architecture privée liégeoise. La belle mouluration de la porte d'entrée de l'Hôtel Curtius ne se retrouve dans aucune autre partie de l'édifice. On la chercherait également en vain à l'Hôtel de ville de Visé, aux maisons de la rue Saint-Servais, etc. Les seuils, par exemple, sont coupés carrément, et sans moulure. (Note de M. P. Jaspar.)

(8) Signalons, notamment, l'admirable mouluration encadrant une petite porte rue Chéravoie, n° 11, à Liége, avec clé et écoinçons sculptés; cette porte est l'un des plus beaux exemples mosans d'ornementation Renaissance appliquée à une construction privée.

(9) Le fût à bossages apparaît déjà dans la traduction de Serlio par Pierre Coucke, où il porte l'épithète de « Thuscana ».

(10) Décors exécutés à l'occasion de la Joyeuse Entrée de l'Archiduc Ernest.

(11) Qu'on se souvienne, par exemple, des curieuses volutes « retournées » en usage dans l'architecture brabançonne du XVIe siècle, telles qu'on les voit, notamment, aux chapiteaux de la Maison du Saumon, à Malines. Mais qu'on n'oublie pas, pourtant, que le prototype s'en trouve au palais de Marguerite d'Autriche, et que cette fantaisie décorative était déjà en faveur dans le style François Ier.

(12) Ce dernier dispositif est spécifiquement gantois: Maison des Mesureurs de Grains, « Lindeworm », etc., mais on le voit aussi ailleurs, notamment à Bruxelles: pignon d'une façade du Marché au Bois, n° 19, actuellement démoli.

(13) Exemple : à Anvers, Maison des Drapiers.

(14) Le XVIe siècle a parfois employé les mufles de lion, notamment à Anvers, Grand'Place. Au XVIIe siècle on en voit ornant les consoles des arcs décharge, par exemple à la Maison des Trois Cygnes à Bruges.

(14bis) La *rosace* a été, comme la volute, prodiguée par nos ornemanistes, notamment aux rampants des pignons comme achèvement des spirales.

Les rosaces alternent avec les bucrânes et les mufles de lion, ou remplacent ces ornements dans des entablements d'allure classique.

(15) On peut citer, outre ceux du portique de Rubens, à *Anvers*, ceux décorant un encadrement de fenêtre, de 1568, conservé au Musée de *Tournai*, et ceux sculptés au linteau d'une porte charretière, datant du XVIe siècle et conservé au Musée lapidaire de *Gand*. On remarquait, naguère, ce motif décoratif dans un encadrement de porte du Rempart des Capucins, à *Lierre*, dans une frise d'entablement d'une maison de la rue Wiertz, à *Dinant*, partiellement reconstruite après-guerre, et dans une façade d'*Ypres*, .reproduite dans un croquis de M. Heins.

Rappelons ceux que l'on voit encore, de nos jours, à *Mons*, au portail de l'Hôtel de la Houssière (1654) (cour de l'immeuble rue du Gouvernement, 23), et au portail de la cour du Conservatoire (rue de Nimy), bâtiment daté 1650; à *Bruxelles*, portail sur rue de la maison de la Bellone (rue de Flandre); à *Namur*, une frise à bucrânes, mufles de lion et rosaces (rue Bas de la Place).

(15bis) On voit même des arabesques décorer le fût de colonnes ioniques (Maison de la Brouette, Grand'Place, à Bruxelles).

(16) Il faut rappeler aussi la vogue, au XVIe siècle, des « jaroncillos », reliefs rappelant les camées antiques, et des « piédouches », minuscules piédestaux portant un buste ou une figurine. (Note de M. J.-J. Winders.)

Des panneaux historiés décoraient aussi, jadis, maintes façades liégeoises : qu'il nous suffise de rappeler ici les allèges sculptées d'une maison de la rue Puits en Soc (n° 25).

(17) Cet ornement est constitué par une sorte d'applique de faible épaisseur, découpée en entrelacs et en motifs géométriques souvent compliqués, rappelant l'art mauresque et le style espagnol dit « Mudejar ».

Notons, toutefois, que l'influence directe de celui-ci sur la vogue de l'ornement en question n'est pas établie. La décoration lombarde (murs de la Chartreuse de Pavie), les planches de Serlio, celles de Pierre Coecke (traducteur de Serlio), annoncent les appliques géométriques et les plates-bandes en labyrinthe popularisées par Vredeman.

(17bis) De ces motifs sont nés les « diagrammes », genre d'ornementation géométrique formée d'éléments accolés, parfois relevés de délicats moulurages. Ces « diagrammes » sont l'un des thèmes décoratifs d'époque Renaissance les plus spécifiquement anversois. (Note de M. J.-J. Winders.)

(17ter) Dernier numéro d'une série de quatre tableaux, intitulés *Parabole de l'Enfant Prodigue*, et appartenant à M. L. Meeus, de Bruxelles. (Exposition du « Paysage flamand », Bruxelles, 1926.)

(18) *Recueil de Cent projets de Cartouches*. Bruxelles, 1622.

(18bis) On sait qu'à cette époque, et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les maisons n'étaient pas numérotées. Il serait toutefois erroné de croire que toutes recevaient soit une enseigne, soit une dénomination propre. La plupart étaient anonymes. Dans les actes publics, on les désignait par le nom du propriétaire ou par des particularités de voisinage. (Cf. GILLIODTS, *op. cit.*, p. 8.)

(18ter) Ce mode d'ornementation semble avoir été particulièrement en faveur à Gand. On voit un remarquable exemple de reliefs, en terre cuite, à la maison dite « du Flûtiste », quai de la Grue, n° 103, datant de 1669, et qui doit son nom au buste en haut relief décorant la lucarne du pignon. Trois statues se dressent librement sur le faîte : la Foi, l'Espérance et la Charité; des guirlandes, des têtes d'anges, de lions, de béliers, etc., se mêlent aux lignes mouvementées du pignon. Dans les allèges des étages, six panneaux en terre cuite symbolisent les Cinq Sens et l'enseigne primitive de la maison : le Cerf volant.

Un exemple non moins typique de façade historiée est celui de la Maison des Quatre Couronnés (quai des Chaudronniers), de 1666. Les bas-reliefs, en terre cuite, représentent, au centre, une Adoration de l'Enfant Jésus et, de part et d'autre, les saints patrons des maçons et tailleurs de pierre : Saints Sévère, Victorin, Carpophore et Sévérien.

Exemples analogues : rue du Miroir, n° 4, rue Haute, n° 44, rue des Peignes, n° 4, etc.; bel exemple tardif place du Lion d'Or, n° 5 (1755).

(19) Notons parmi les exemples d'heureux emploi de la coquille :

A Bruges, Maison des Trois Cygnes, rue des Carmes, double coquille; maison, rue des Potiers, 26, coquille remplissant des arcs de décharge;

A Bruxelles, Hôtel du Grand Bavière (Marché aux Grains), coquille ornant un petit fronton cintré.

(20) Maintes baies tournaisiennes présentent dans le tympan de l'arc de décharge une sorte d'éventail ou de coquille aux nervures aplaties en listel.

([21]) Cet usage existait encore au XVIII[e] siècle. (Cf. chap. III, note 23.)

([22]) Bruges, Maison des Maçons, rue des Pierres (recouvertes par une récente restauration).

Gand : maison rue de la Liève; maison rue Basse; maisons du Béguinage.

([23]) Il subsiste un joli exemple de cette décoration dans la façade du « Petit château d'Emaüs », rue Neuve-Saint-Pierre, à Gand. Les motifs ornementaux sont ici la Croix de Bourgogne et le briquet de la Toison d'Or.

([24]) Rappelons, notamment, la gracieuse girouette aux armes des Franquinet qui surmonte le belvédère d'une maison verviétoise (Crapaurue, 51).

([25]) A ces ouvrages de ferronnerie, il faut ajouter encore les enseignes pendantes, dont nos musées archéologiques conservent de si savoureux spécimens, et tout ce qui constituait l'armature des portes et volets : pentures, charnières, entrées de serrures, loquets, anneaux, etc., qui étaient souvent des chefs-d'œuvre d'habileté et de goût.

Notons, d'autre part, que l'usage des crêtes métalliques, artistement découpées, dont s'ornaient tant de combles de la dernière période gothique, avait totalement disparu de l'architecture du XVII[e] siècle.

ANNEXE AU CHAPITRE VIII

CLÉS D'ANCRE ORNÉES

L'une des particularités les plus pittoresques de l'architecture privée en Belgique, aux XVIe et XVIIe siècles, réside dans l'emploi des clés d'ancre ornées ou fleuries.

L'*origine* de cet élément décoratif ne paraît guère remonter au delà de la dernière période gothique.

Les grands édifices romans, avec leurs épais murs de pierre, leurs vides rares par rapport aux pleins, et leurs espaces couverts en berceau ne requéraient pas l'usage des ancrages de fer.

De même, le rôle de ceux-ci n'apparaît pas nécessaire dans la maison romano-gothique en charpente ou en colombage.

Pourtant, dès le XIIIe siècle, les constructeurs recoururent aux *chaînages* et *tirants* de fer pour assurer, dans les édifices importants, la stabilité des murs, élégis par des baies de plus en plus grandes, et soumis aux poussées de voûtes de plus en plus hardies. Mais il ne semble pas que, dans le principe, ces ancrages aient été assujettis par des clés apparentes.

En revanche, l'usage de celles-ci, dès le XVe siècle, est attesté, non seulement par des bâtiments de cette époque encore existants, mais aussi par les architectures meublant les fonds des miniatures et tableaux du temps ([26]).

Le rôle constructif de l'ancrage s'accrut à mesure que se généralisa, à la fin de l'époque gothique, la bâtisse de brique et de pierre et que se développa le système de la travée. Le besoin s'imposa, dès lors, d'assurer la rigidité de l'ossature, c'est-à-dire la parfaite résistance des murs pleins, en liant solidement aux piliers verticaux les poutres et traverses horizontales de l'édifice.

Ce rôle constructif de l'ancrage se doubla d'un rôle expressif, par l'emploi des *clés d'ancre apparentes* : celles-ci affirmaient au dehors la solidarité des différentes parties de la bâtisse, marquaient la division des étages et, parfois, l'emplacement et la structure du comble.

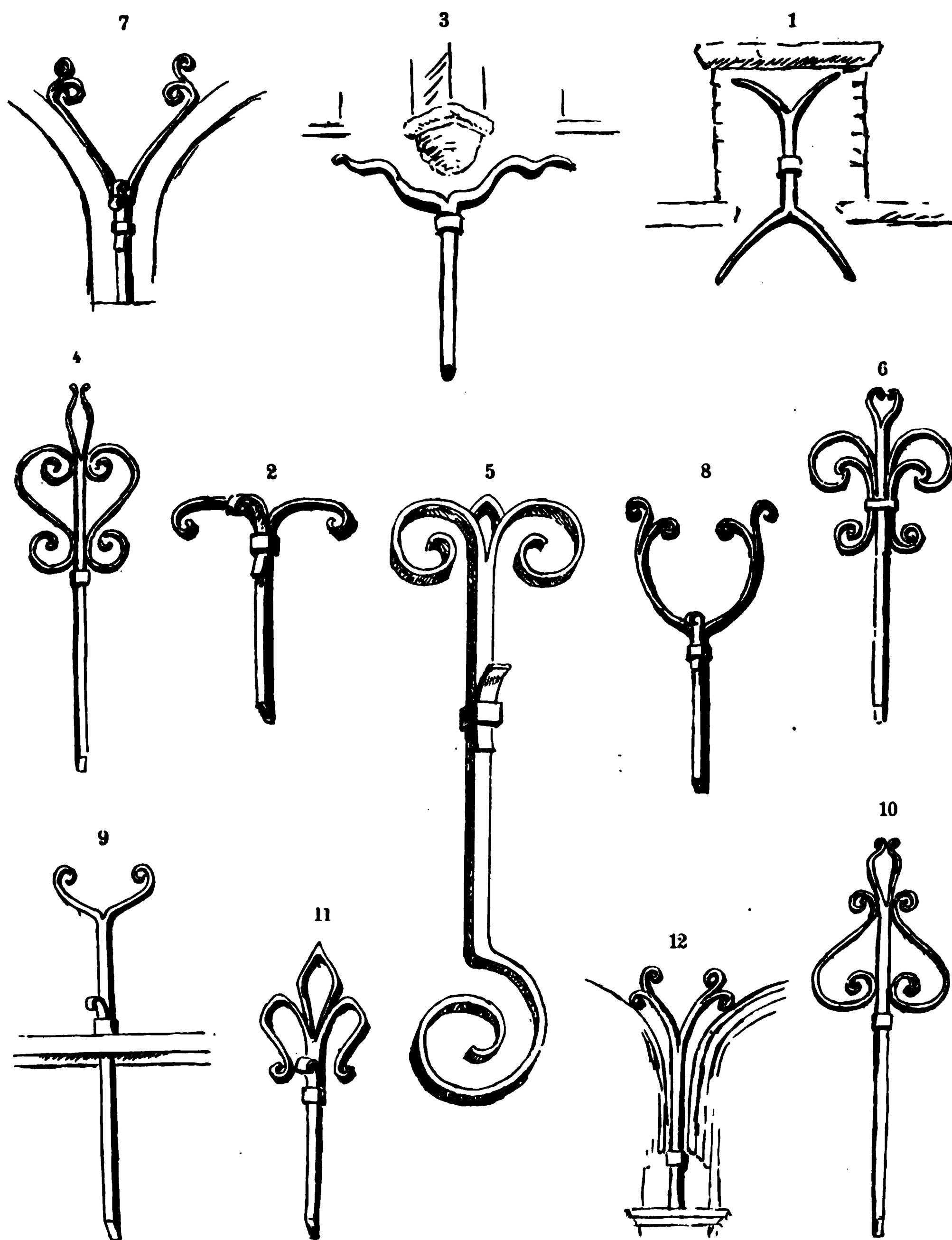
La *forme* de la clé d'ancre, au XV[e] siècle, est simple et logique. Elle comporte une hampe ou pièce verticale passant dans l'œil du tirant qui assujettit la poutre au mur; cette hampe, pour éviter le glissement à travers l'anneau, porte ordinairement, à hauteur de celui-ci, un léger renfort; en outre, la hampe est serrée dans l'œil par un coin en fer garni d'un



Bruxelles. — Rue de Laeken, 127 (1616).
(Cliché du T. C. B.)

épaulement qui permet de battre à fond la cheville dans l'anneau, et de « bander » l'ancrage. Le rôle expressif de cette forme est encore accusé par l'alignement des ancres en série.

Dans toute la région flamande, de Furnes à Maestricht, en passant par Bruxelles, seule l'ancre droite, celle dont la hampe affecte la forme d'une barre verticale, fut en usage au XV[e] siècle.



1. Tournai, quai du Luchet d'Antoing. — 2. Audenarde, rue Puits aux Cigales, 15, 2me étage. — 3. Anvers, rue du Couvent. — 4. Audenarde, rue d'Eyne. — 5. Liége, rue Chéravoie. — 6. Tournai, Quai Taille-Pierres. — 7. Audenarde, rue Haute. — 8. Audenarde, rue Puits aux Cigales, 15, 1er étage. — 9. Tournai, rue de la Madeleine. — 10, Audenarde, rue d'Eyne. — 11. Bruxelles, rue de l'Escalier. — 12. Audenarde, rue Puits aux Cigales.

Mais en Wallonie, terre classique de la métallurgie, l'ancre courbée, celle dont la tige dessine un S ou un X, semble avoir prévalu dès la fin de l'époque gothique ([27]).

Ainsi que l'a fait remarquer M. Paul Jaspar, cette forme, toute pratique, « multiplie les points d'appui et engendre la variété de la façon la plus naturelle » ([28]). En outre, l'épanouissement de l'ancre rend inutile l'emploi de pierres pour réaliser la liaison parfaite de la maçonnerie de briques.

Le souci d'assigner à la clé d'ancre un rôle expressif serait donc né en Wallonie, et très vraisemblablement au pays de Liége.

Pourtant, la distinction proposée par certains auteurs entre l'ancre flamande et l'ancre wallonne ne peut valoir que pour la dernière phase du style gothique — XVe siècle et début du XVIe. Cette distinction disparaît pendant la Renaissance.

Au XVIe siècle l'ancre courbée en S est adoptée dans toutes nos provinces. On la retrouve, notamment, sur une façade d'Ypres datée de 1544 (maison Biebuyck) et sur une façade de Léau, datée de 1571 (Grand'-Place).

Vers le même temps, on voit s'épanouir et se multiplier à profusion, en diverses de nos régions, mais particulièrement en Brabant, les *clés d'ancre fleuries*, c'est-à-dire amplifiées d'ornements adventices : enroulements, rosaces, fleurons.

Dans certains cas — notamment à Ypres et à Audenarde —, les clés d'ancre fleuries suffiraient, en l'absence de tout autre témoignage, à attester la prospérité artistique de la cité qui les forgea.

Il en est des ancrages comme de tous les éléments de la construction, aux XVIe et XVIIe siècles : on y relève des *particularités* régionales et locales, à côté d'influences, tantôt proches, tantôt lointaines.

Si l'on compare, par exemple, les clés d'ancre du pays de Liége à celles de la Flandre maritime, on constate que les premières révèlent surtout, chez leurs auteurs, le sens constructif, tandis que les secondes attestent un goût très vif du pittoresque. A Liége, les clés sont puissantes, de belles proportions, ornées de spirales aux courbes régulières solidement rattachées à la hampe, — conséquence de l'abondance du métal et de sa

mise en œuvre expérimentée. A Ypres et à Furnes, la fantaisie des formes, la profusion des ornements, la grâce du détail apparaissent essentielles : le fer est, pour la Westflandre, un métal précieux, qu'elle économise et met en valeur par le travail décoratif. Pourtant, en Flandre comme en Wallonie, quelles que soient les dimensions de la clé d'ancre, et quelle qu'en soit la complexité de dessin, on retrouve toujours le même caractère rationnel : la hampe, élément nécessaire et constructif, est plus forte et plus épaisse que l'ornement, élément adventice et accessoire.

Le *motif ornemental* le plus répandu est l'enroulement ou la volute : il en est ainsi à Nieuport comme à Liége, à Tournai comme à Namur.

Mais tandis que Furnes, Nieuport, Ypres, Dixmude, Audenarde, Termonde, Anvers, Diest, Bruxelles rivalisent avec Tournai, Mons, Namur, Visé, pour la richesse et l'originalité des formes décoratives de leurs ancrages, Liége se contente de la volute; dans les deux premières villes de Flandre, à Bruges et à Gand, les ancres fleuries semblent avoir jusqu'à la fin du XVIIe siècle, été extrêmement rares, s'il y en eut : les constructeurs y sont restés fidèles à l'ancre dite « flamande » à la clé simple et droite. La raison en est, sans doute, dans le schéma même des façades : dans celles de Bruges, aux travées en retrait, comme dans celles de Gand, au bâti en claire-voie, l'étroitesse des trumeaux ne laissait guère de place au développement des ancres ([29]).

A Gand, on a parfois atténué la pauvreté de l'ancre droite et simple en y appliquant, à hauteur de l'anneau, un étroit ornement, par exemple un petit chiffre de millésime, ne dépassant pas en largeur celle de la hampe ([29bis]).

A Bruxelles, les clés d'ancre à enroulements sont plutôt rares : l'ornement de prédilection y présente la forme d'un fer de lance ou d'une boucle fermée. Cette ancre bruxelloise se retrouve de-ci de-là en Brabant et dans les régions limitrophes ([30]).

A Anvers, la clé affecte fréquemment une forme spéciale rappelant celle du foudre olympien : deux branches horizontales, en zigzag, terminent les hampes, soit du haut, soit du bas ([31]).

A Tournai, les clés d'ancre présentent une grande diversité de formes. L'une des plus fréquentes est celle qui caractérise aussi l'ancre

lilloise : une hampe droite dont l'extrémité supérieure se divise en deux branches recourbées en volutes affrontées. Les rapports de voisinage et l'échange fréquent d'artisans entre Lille et Tournai expliquent suffisamment ici la similitude des formes. Mais il faut remarquer que l'ancre lilloise se rencontre aussi couramment au pays de Liége et qu'elle s'y apparente étroitement aux autres formes locales, ce qui semble indiquer une origine autochtone.

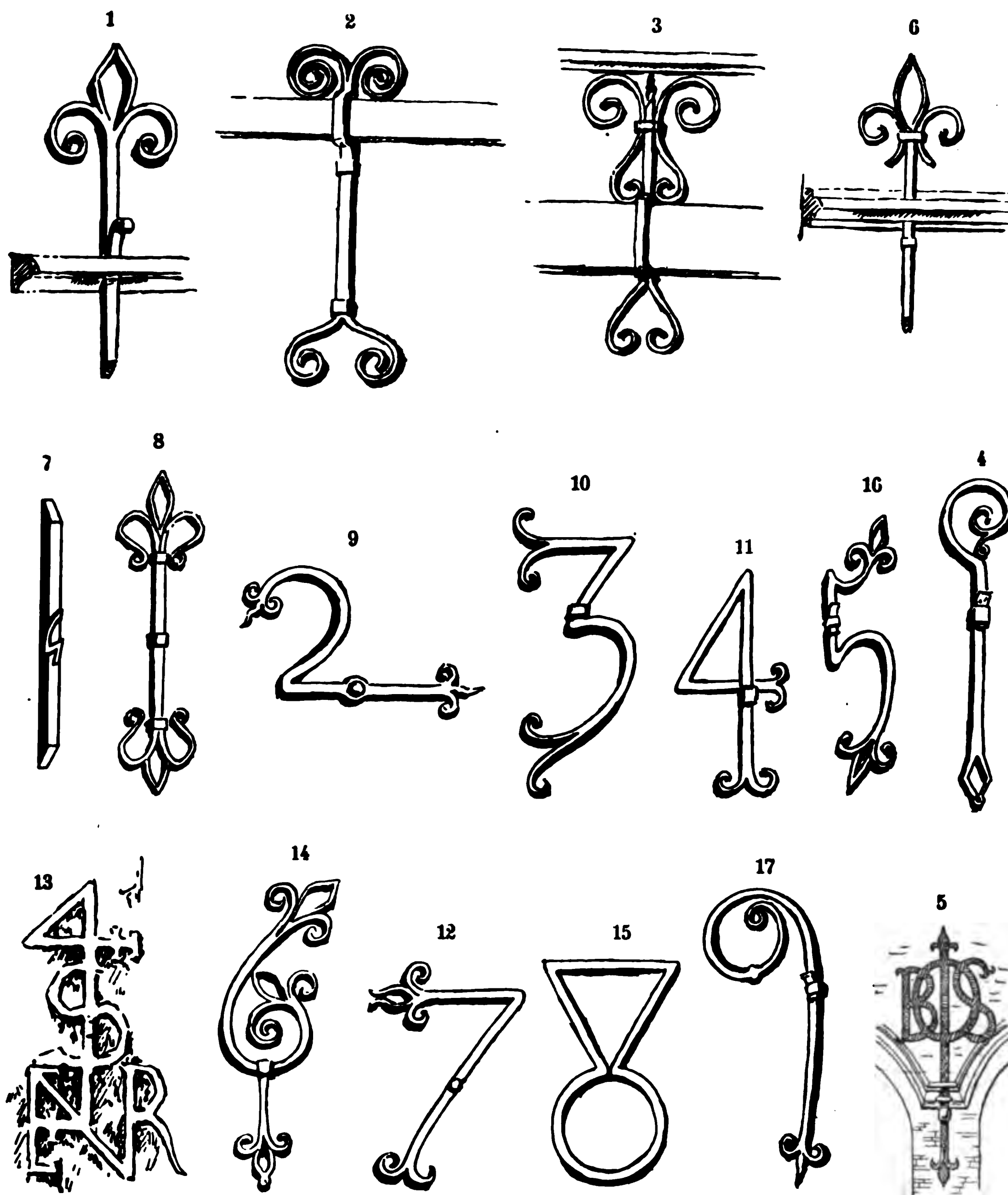
Les clés d'ancre forgées ne présentent pas seulement, de ville à ville, des *particularités* dans le dessin ou dans les proportions, mais encore — et ceci dénote chez nos vieux ferronniers un remarquable souci artistique — dans la manière dont ces clés ont été appliquées et appropriées aux façades qu'elles étaient destinées à consolider et à orner.

A Audenarde, par exemple, les constructeurs ont eu l'heureuse idée de donner aux ancrages des formes accusant certaines lignes essentielles de l'édifice : on y voit, à la naissance de deux arcs de décharge contigus, une clé d'ancre dont la hampe se divise en deux branches recourbées qui épousent les contours mêmes des cintres. (Même chose à Gand, dans une façade du Marché aux Grains.)

C'est à Audenarde également que l'on constate le meilleur emploi, au point de vue esthétique, de l'œil du tirant et de sa cheville : celle-ci prend parfois une véritable valeur décorative par son relief, ses proportions et l'élégance de son dessin.

On trouve une autre preuve de la dilection et du sens artistique avec lesquels les clés d'ancre furent employées dans cette petite cité, dans le fait que, pour un même immeuble, la forme des clés varie à chaque étage et qu'elle est toujours exactement appropriée à l'emplacement. C'est le cas, notamment, pour la belle façade de la rue Puits aux Cigales, datée de 1556 ([82]).

Notons, dans le même ordre d'idées, l'habileté et la diversité avec lesquelles nos artisans de la Renaissance ont combiné, dans les façades à *cordons saillants*, la rencontre de ces cordons et des clés d'ancre . Tantôt, ils ont simplement interrompu le larmier sur une petite largeur du trumeau : c'est une solution fréquente à Anvers, à Malines et, en général, dans tout le Brabant. Tantôt, ils ont fait passer la hampe à travers le cor-



1. Bruxelles, Montagne de l'Oratoire. — 2. Liége, Hôtel Curtius. — 3. Tournai, Quai des Poissonceaux. — 4. Tournai, rue Aspois. — 5. Ypres, monogramme (disparu). — 6. Tournai, rue du Cygne. — 7. Gand, rue aux Draps (1577). — 8. Bruxelles, rue de Schaerbeek (1611). — 9. Ypres, 1727 (disparu). — 10. Tournai, rue des Choraux (1613). — 11. Ypres, 1545 (disparu). — 12. Ypres, 1667 (disparu). — 13. Bruxelles, rue des Alexiens (chronogramme) (Cliché du T. C. B.). — 14. Anvers, Rempart du Lombard (1649). — 15. Nieuport, 1789 (disparu). — 16. Nieuport, 1625 (disparu). — 17. Nieuport, 1692 (disparu).

don. C'est une pratique courante là où l'on utilise, pour les bandeaux, une pierre relativement tendre, par exemple, à Bruxelles, à Audenarde, à Tournai; mais, dans cette dernière ville et plus encore au pays de Liége, on a souvent adopté un troisième parti, consistant à plier et replier la hampe en un ressaut qui épouse le cordon. Cette dernière méthode s'imposait là où l'on recourait à l'emploi d'un grès dur, mais elle requérait une plus grande habileté technique de la part du forgeron : ces circonstances expliquent pourquoi elle n'a guère été pratiquée qu'en Wallonie.

Il faut regretter que nos archives municipales ne nous renseignent point sur la provenance ni sur la *fabrication* des clés d'ancre et que, malgré la réelle valeur artistique de la plupart d'entre elles, leurs auteurs soient demeurés anonymes. C'est à peine s'il est fait mention de la livraison des ancrages dans quelques contrats relatifs à la construction d'édifices importants, — comme, par exemple, l'église abbatiale de Ninove, dont les tirants et les ancres furent exécutés par des forgerons locaux ([33]).

En ce qui concerne les habitations privées, on note fréquemment, dans les procès-verbaux des « Livres de visitation » du XVIIe et du XVIIIe siècle, l'obligation de pourvoir d'ancrages et de tirants de fer des pignons qui « menacent ruine », mais sans aucun détail relatif à l'exécution de cette obligation.

Bien plus, on constate, dans les « Registres aux plans » que les auteurs de « projets » ont presque toujours négligé les clés d'ancre sur leurs dessins de façade. Ceci fait supposer que ce détail de construction ne retenait pas l'attention des magistrats, ni celle des maîtres d'œuvres, et que le dessin, comme l'exécution, en étaient abandonnés au soin d'artisans spécialisés.

Ceux-ci s'ingénièrent parfois à conférer aux clés d'ancre de la Renaissance, outre leurs rôles constructif et expressif, un *sens* symbolique, en leur donnant la forme de lettres, de chiffres ou d'emblèmes.

Dans la Flandre maritime, et notamment à Ypres, on se plaisait à orner les façades de clés d'ancre aux initiales ou au monogramme du propriétaire ([33bis]).

En maint endroit, on recourut aux « formes parlantes », dont certaines offraient un sens religieux, par exemple, le chrisme ([84]); d'autres, un sens politique, telle la fleur de lys ([85]); d'autres encore un sens professionnel, comme une crosse d'abbé, un fer de lance, une arbalète ([86]).

Mais, parmi les clés d'ancre aux formes expressives, les plus nombreuses et les plus intéressantes sont celles figurant des chiffres. Les riches *millésimes* accolés aux façades de nos vieilles maisons ont une rare valeur archéologique : ils constituent non seulement des indications précieuses pour dater les édifices et faire l'histoire de notre architecture, mais ils sont aussi les irrécusables témoignages de l'évolution de l'art du forgeron dans nos contrées.

Les plus anciens de ces millésimes se placent vers le milieu du XVIe siècle. On note d'abord ceux de 1544, à Furnes (maison sur la Grand'Place) et à Ypres (maison Biebuyck). A cette époque, les chiffres sont dessinés simplement mais élégamment — comme l'atteste aussi un beau spécimen yprois de 1545, de lignes très sobres et de parfait équilibre.

Lorsque se développent, au début du XVIIe siècle, sous l'impulsion imprimée à notre architecture par Albert et Isabelle, le goût du pittoresque et la recherche de l'effet, on voit les clés d'ancre recevoir des formes plus riches et plus mouvementées : les enroulements se compliquent, les fleurons se multiplient, les filigranes enserrent et envahissent les hampes ([87]).

Mais l'adoption du style classique français, dans le dernier quart du XVIIe siècle, vient calmer cette exubérance décorative: les clés d'ancre de l'époque rappellent l'élégante simplicité de celles du XVIe siècle.

Par la suite, et à mesure qu'on s'avance dans le XVIIIe siècle, on voit les ancres affecter des formes de plus en plus maigres; après la Révolution, la suppression de la maîtrise va hâter la décadence des métiers et l'abandon des traditions techniques. La décoration des ancrages ne « refleurira » qu'avec l'architecture néo-gothique, mais sans retrouver la verdeur de sève, la souplesse de lignes, la richesse de formes d'antan.

Comparées aux anciennes, les clés d'ancre modernes sont presque toujours lourdes, banales, inexpressives — il leur manque d'avoir été forgées avec amour et fierté, comme furent forgées celles de la Renaissance ([88]).

Ainsi donc, l'évolution de l'ancre fleurie suit pas à pas, durant plus de trois siècles, celle même de notre architecture nationale. Employé dès le XVe siècle, dans un but purement constructif, cet élément se développe logiquement, pendant la Renaissance, et s'enrichit bientôt d'une valeur décorative éminemment expressive. Sous le gouvernement des Archiducs, il connaît une vogue grandissante parce qu'il se prête aux amplifications de formes et aux recherches de pittoresque chères à cette époque. Mais le retour aux conceptions classiques et l'appauvrissement graduel du style entraînent la décadence puis l'abandon de la clé d'ancre comme élément décoratif. Elle reparaît à la fin du XIXe siècle, en un style savant, entaché de convention et de pastiche.

NOTES DE L'ANNEXE DU CHAPITRE VIII

(26) Dès le XVe siècle, comme aussi aux XVIe et XVIIe, les tirants de fer, avec ou sans clés apparentes, ont souvent été appliqués à des monuments anciens pour les consolider. C'est ce qui a amené certains archéologues à assigner aux clés d'ancres fleuries une date trop reculée.

(27) Même forme encore à Houffalize, en 1628 (Hospice Wilmotte).

(28) PAUL JASPAR, Dinant. (*Bull. de la Soc. Centr. d'Architecture.*)

(29) Les clés d'ancre fleuries qui ornent aujourd'hui tant d'édifices gantois et surtout brugeois, y ont presque toutes été apposées par des « restaurateurs » modernes, peut-être insuffisamment avertis des particularités de l'archéologie locale, peut-être entraînés par l'amour du pittoresque.

(29bis) Des ancres de l'espèce se voient place du Sablon (Institut ophtalmologique), place Sainte-Pharaïlde, rue aux Draps, etc.

(30) A Tamise (Watermolen) des ancres de 1616 reproduisent celles de 1611 à Bruxelles (rue de Schaerbeek).

(31) Ces ancres concourent ordinairement à la décoration du pignon, particulièrement aux « oreilles » et au gradin terminal.

(32) Il nous faut constater ici, une fois de plus, la supériorité de la première Renaissance sur la seconde, au point de vue de la délicatesse du goût et de l'élégance des lignes.

(33) Les archives de l'église Notre-Dame, à Saint-Omer, nous apprennent que ce fut un ferronnier-serrurier brugeois qui exécuta, en 1516, les clés d'ancre et les tirants de la tour de cette église. (*Mémoires de la Société des Antiquaires de la Morinie*, t. IX, 1851.)

(33bis) A Ypres, la clé d'ancre recevait souvent aussi la forme recroisetée, qui figurait dans les armoiries de la ville.

La clé d'ancre en « croix de Lorraine » se retrouve également à Liége (ancien Refuge de l'Abbaye Saint-Martin).

(34) Cette forme se voit notamment à Andenne, sur une maison de la place Sainte-Begge, datée de 1623.

(35) Fréquente à Tournai, après la conquête française de 1667.

(36) L'ancre en arbalète se voyait à Bruxelles, rue Isabelle, aux Maisons des gardes de l'Infante, construites sur le Jardin des Arbalétriers. Il en subsiste d'analogues, à Middelbourg (Zélande) à l'ancienne Maison de Saint-Georges.

(37) Des exemples caractéristiques de cette tendance se voient, ou se voyaient, avant la guerre : à Diest, Grand'Place, 1616; à Dixmude, Marché au Poisson, 1621, et canal de Handzaeme, 1631; à Ypres, 1618, etc.

(38) Que l'on compare, par exemple, les ancres apposées sur maint édifice moderne, à cette vieille ancre de « Curtius », si vivante, si gracieuse, si spirituelle en son dessin, si logique en son emploi (fig. 2, p. 214).

CHAPITRE IX

ORDONNANCE ET DÉCORATION INTÉRIEURES

Grâce aux divers éléments dont nous disposons — rares vestiges d'intérieurs demeurés plus ou moins intacts, ou ensembles conservés dans les musées ([1]), tableaux et gravures du temps ([2]), voire descriptions littéraires —, il est facile de reconstituer, dans ses grandes lignes, l'aspect d'une demeure bourgeoise belge de la Renaissance.

A cette époque, l'ordonnance intérieure visait moins au style qu'au pittoresque, moins à l'effet d'ensemble qu'à l'agrément du détail. Nos vieux logis tiraient principalement leur charme du jeu des lumières, des ombres et des demi-teintes, ainsi que de la richesse des matières et de l'éclat des couleurs.

*
* *

L'*escalier intérieur*, souvent visible dès l'entrée, était presque toujours conçu avec recherche et exécuté avec art.

Jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, dans la plupart des demeures bourgeoises, l'escalier était construit en vis, sur plan circulaire ou elliptique. Pourtant, dès le XVI[e] siècle, les modes françaises introduisirent dans la construction cossue l'escalier droit, à plusieurs volées, avec paliers intermédiaires.

Tournant ou droit, l'escalier était bâti soit en pierre, soit en bois. Il s'appuyait sur un mur et un pivot central, ou il reposait en porte à faux sur un seul mur, ou il s'élevait entre deux murs d'échiffre ([3]).

Les contremarches étaient parfois apparentes, parfois dissimulées par une voûte ou un revêtement planchéié.

La courbe du départ était ordinairement très étudiée, et d'une réelle élégance, ainsi que la courbe de révolution de l'escalier tournant.

La clôture en bois du vestibule, le terme et la rampe d'escalier fournissaient aux tourneurs en bois et aux sculpteurs l'occasion de « chefs-d'œuvre » dignes de ce nom. L'abondance de ces morceaux, rassemblés

dans certaines collections, prouve combien leur usage était général, dans notre pays, aux siècles passés (4).

Les clôtures et rampes consistaient le plus souvent en balustrades (balustres à un ou deux renflements); on en trouve cependant aussi formées de rinceaux ajourés.



Anvers. — Musée d'Archéologie.
(Escalier de la Maison des Tireurs de vin.)



Gand. — Maison rue de la Vallée.
Couloir du XVIIe siècle.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

Les *portes* intérieures, relativement petites, étaient percées sans grand souci d'ordonnance. Ce n'est qu'au XVIIe siècle qu'on prit l'habitude de les disposer avec symétrie, ou en vue d'un effet perspectif.

L'encadrement de la porte était le plus souvent rectangulaire. Pourtant, certaines baies d'appartement étaient cintrées. Au XVIIe siècle, les plus riches s'adornaient d'un entablement ou d'un fronton soutenus par des pilastres ou des colonnes, rappelant ceux des portails extérieurs (5).

L'huisserie des vantaux donnait lieu à de véritables recherches décoratives; fréquemment on y voyait des « compartiments », des « cuirs » ou d'autres motifs sculptés.

***

L'*aire* des appartements, à l'étage comme au rez-de-chaussée, était dallée ou couverte de carreaux en terre cuite ou de briques, selon l'usage

médiéval. La mode des parquets et planchers apparents ne se généralisa qu'à la fin du XVII[e] siècle.

Les *carreaux* étaient émaillés par des couvertes d'alquifoux de quatre nuances — jaune, vert, rouge et noir —, ce qui permettait des combinaisons décoratives infiniment variées ([6, 6bis et 6ter]).

Le carrelage reposait sur une couche de sable étendue sur un plancher couvrant les *solives* de l'étage inférieur et constituant le plafond de celui-ci.

Les solives et les *poutres* maîtresses sur lesquelles elles reposaient étaient presque exclusivement en chêne, et généralement d'aspect fort



Anvers. — Maison des Brasseurs.
(Cliché du T. C. B.)

simple, bien que la construction des gîtages fût l'objet des plus grands soins.

Les poutres maîtresses étaient assez souvent renforcées, à leurs extrémités, par des *semelles* portées sur des consoles ou des corbeaux sculptés : ce renforcement avait pour but de parer éventuellement au danger de pourriture des têtes de poutre engagées dans la maçonnerie; les *lambourdes* reposaient sur des consoles de moindre dimension. L'épaisseur des poutres et lambourdes dépendait des dimensions de l'espace à couvrir.

Les solives étaient assemblées aux poutres et lambourdes à l'aide d'entailles en queue d'aronde, et de chevilles.

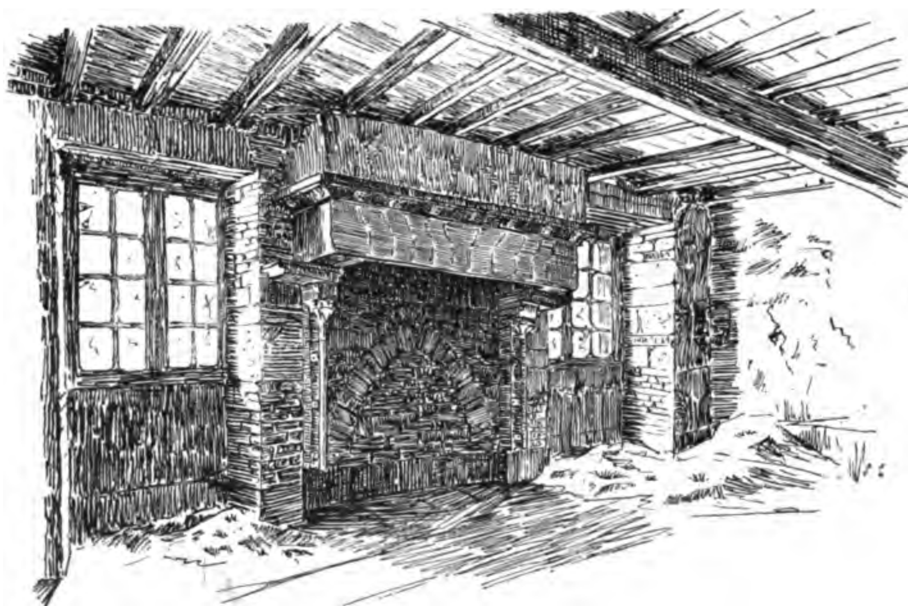
La structure du plancher ne présentait aucun joint apparent (7). Néanmoins, pour parer à tout filtrage de sable, on a parfois placé entre les solives des *entrevous* crépis (8). Dans ce cas, notamment en Ardennes, les solives étaient assez souvent posées d'angle.

***

Jusque vers le milieu du XVIIe siècle, les *plafonds* de bois couvrant les appartements étaient donc constitués par l'infrastructure apparente du sol de l'étage. Dès le XVIe siècle, les voûtes et *voutains* ne sont plus utilisés que pour les porches, les vestibules et les caves — sauf au pays de Liége, où l'usage de voutains semble avoir longtemps prévalu.

Vers 1650 on réalisa de préférence les plafonds par un *contregitage* qui, dissimulant les solives, ne laissait apparaître d'autre saillie que celle des poutres; ces contregitages étaient crépis sur toute leur surface et raccordés aux plans verticaux par des gorges moulurées.

Dans les pièces d'apparat, une *polychromie* légère relevait parfois le ton du bois. On y mêlait volontiers des arabesques finement dorées et nuancées, dont le dessin rappelait celui des nielles. D'autre part, l'école



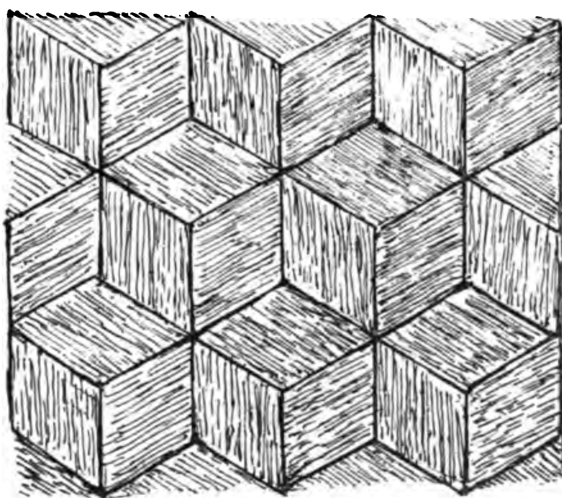
Cheminée wallonne. *(Cliché de M. P. Jaspar.)*

de Fontainebleau propagea jusqu'aux Pays-Bas, dans le cours du XVI[e] siècle, la mode des plafonds à caissons, parfois moulurés et ornés de riches couleurs et de dorures.

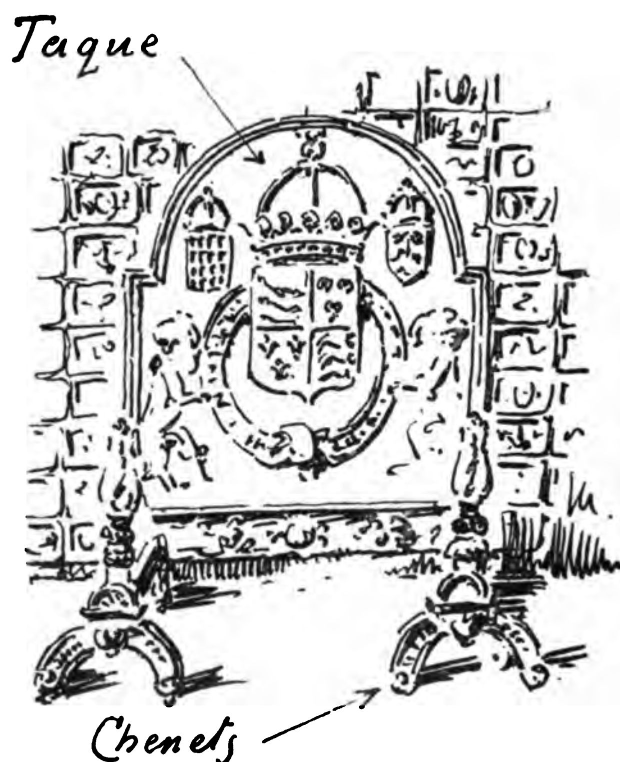
Vers le milieu du XVII[e] siècle se répandit une nouvelle technique : celle des plafonds de stuc, aux réseaux de fines moulures et aux ornements à grand relief (8bis).

***

Pendant toute la Renaissance, les *cheminées* intérieures restèrent un des principaux éléments décoratifs de l'habitation. On les plaçait en



Sol d'âtre couvert d'ardoises, à Saint-Hubert (Ardennes).



Détails de cheminée wallonne.
(*Cliché de M. P. Jaspar.*)

vue, au milieu des appartements. Dans les maisons modestes il n'y avait ordinairement qu'une seule pièce à cheminée. Très souvent celle-ci était encore, comme au moyen âge, de vastes proportions et garnie intérieurement de banquettes.

La forme générale de la cheminée était principalement conditionnée par le mode de chauffage. Là où régnait l'usage des feux de bois allumés

à même l'*âtre,* la sécurité commandait d'insérer, à hauteur de celui-ci, dans les gîtages du plancher, une aire dallée ou carrelée. Cette aire était établie sur une voussure en brique ou en pierre, s'appuyant, à l'étage inférieur, soit sur le manteau de la cheminée, soit sur un cordon continu ou un rang de consoles appliquées au mur. La voussure prenait une valeur décorative par l'élégance du cintre, et souvent aussi, par une riche ornementation peinte ou sculptée, parfois même par des reliefs en stuc.



Château d'Olne.



Visé.

Briques de foyer.

(Clichés de M. P. Jaspar.)

Le sol de l'âtre lui-même, par le choix du matériau, sa disposition ou son coloris, constituait un élément de beauté : céramiques aux dessins multicolores, dalles de pierre, briques ou ardoises posées sur champ, suivant des combinaisons ingénieuses.

Cet ensemble esthétique du foyer était complété par un « cœur » ou taque, en fonte ouvragée, accosté d'un « contre-cœur » en briques émaillées ou historiées, et par des ustensiles de ferronnerie artistement ouvrés : corbeilles, chenets, landiers.

Jusqu'au XVIᵉ siècle, les *pieds-droits* et manteaux des cheminées étaient presque toujours en pierre de taille, parfois ornés de dorure et de polychromie ou de motifs sculptés.

Au XVII[e] siècle on les fit de préférence en pierre polie, d'aspect marmoréen et de couleurs variées : rouge de Saint-Remy, pierre bleue de Tournai, — voire en marbre véritable.

Les cheminées des logis modestes étaient entièrement construites en bois, parfois sculpté, parfois recouvert d'un crépi.

Les pieds-droits et la hotte de l'époque gothique firent souvent place, dès le XVI[e] siècle, à des colonnes, des consoles, des hermès ou des cariatides, portant un *entablement* classique ([9]).

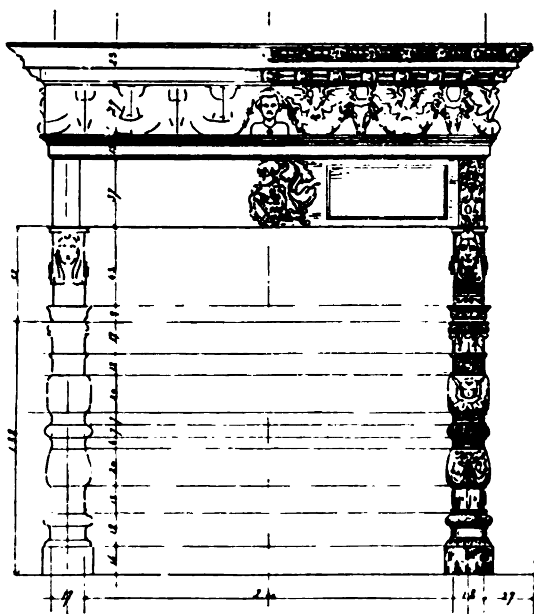


Anvers (Hôtel de Ville).
Cheminée de l'ancien Hôtel de Moulenaere,
attribuée à P. Coecke.
(Cliché du T. C. B.)

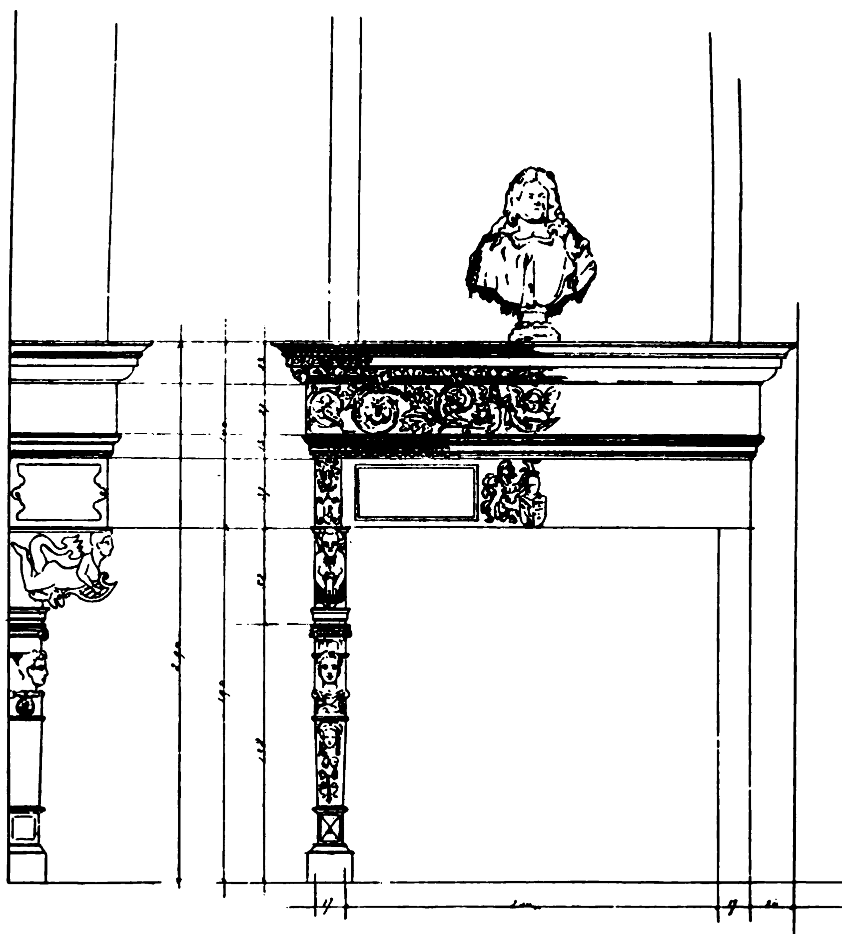
En beaucoup de cas, la hotte gothique subsiste, quitte à se compléter d'un bandeau ou manteau Renaissance ([10 et 10*bis*]).

Le XVI[e] siècle voit s'introduire chez nous la cheminée « à l'italienne », où la hotte en pyramide tronquée disparaît complètement, au profit d'un avant-corps rectangulaire ([11]); le manteau se rétrécit et s'abaisse. Au-dessus de ce manteau trouve place un panneau décoratif ou une glace, pourvus d'un encadrement massif ([12]).

Vers la fin du XVIIᵉ siècle apparaît déjà, dans nos demeures, le type de cheminée moderne à tablette. Toutefois, en ce domaine comme en tous les autres, la tradition l'emporta en bien des cas sur la mode [13].



Cheminée Renaissance. Hôtel Curtius.
(Cliché de M. P. Jaspar.)



Cheminée Renaissance. Hôtel Curtius.
(Cliché de M. P. Jaspar.)

Dans les opulentes demeures bourgeoises de la Renaissance, les hautes *fenêtres* rectangulaires étaient garnies de vitraux en grisailles, parfois enrichis d'un médaillon peint de vives couleurs ou d'un écusson armorié. Des volets intérieurs pliants, parfois aussi des volets s'ouvrant ou se rabattant à l'extérieur et des panneaux ajourés mobiles, permettaient de doser exactement la lumière tombant à travers les verrières.

Aux *murs*, souvent lambrissés jusqu'à mi-hauteur, brillait l'éclat discret des cuirs teintés et dorés de provenance malinoise (dits de Cordoue).

Le régime espagnol les mit à la mode sous l'influence du goût mauresque, et la fabrication s'en répandit dans nos provinces, en Brabant d'abord, puis en Flandre ([14]). Mais à côté de ces cuirs, les œuvres de nos peintres s'imposaient victorieusement au choix des mécènes : certaines « salles » étaient entièrement tendues de toiles peintes, comme elles l'étaient, au moyen âge, de tapisseries, — celles-ci constituant dès le XVIIe siècle, un luxe princier ([14bis]).

En revanche, le tableau de chevalet avait pris place jusque dans l'intérieur bourgeois, et il n'était guère de « salle » où ne s'accrochât au mur quelque œuvre de « petit maître ». Quant aux demeures opulentes, elles se glorifiaient de posséder de véritables « galeries » de tableaux ([15]).

On ne voit pas, pourtant, que l'exemple de certains humanistes, qui firent décorer leurs demeures de fresques à l'antique inspirées de la littérature du temps, ait été beaucoup suivi. C'est que, dans l'ordonnance et la décoration intérieures, comme dans celles de la façade, la masse des bourgeois et des praticiens ne s'écarta de la tradition médiévale que pas à pas, et ne suivit qu'avec une sage mesure le courant des idées nouvelles.

NOTES DU CHAPITRE IX

(1) La « Maison hydraulique et la Maison Plantin » à Anvers, la Maison d'Erasme à Anderlecht, la Maison Curtius à Liége et certaines salles de l'Hôtel Gruuthuuse à Bruges, nous restituent d'une façon vivante le milieu de la riche bourgeoisie belge aux XVI[e] et XVII[e] siècles. Ajoutons-y les trésors d'art ancien conservés dans nos Musées d'archéologie et des Arts décoratifs à Anvers, à Bruxelles, à Gand, à Bruges, à Courtrai, à Tournai, à Liége, à Namur, à Malines, etc.

(2) Bornons-nous à rappeler ici les œuvres suivantes : au Musée ancien de Bruxelles, un tableau de Grimmer, *Jésus chez Marthe et Marie*, dans un intérieur d'une minutieuse exactitude (1570-1619); un tableau de Craesbeek, *L'Atelier du Peintre*; au Musée de Stockholm, tableau représentant le salon de Rubens, par H. Staben (1578-1658) (reproduit par Max Rooses; reproduit aussi par E. Michel, qui croit qu'on pourrait peut-être voir là une œuvre de Corn. De Vos. *Rubens, sa vie, son œuvre, son temps*, p. 293); au Musée de Cassel, tableau de Gonzalès Coques, représentant un salon de musique (a figuré en 1910 à l'Exposition du XVII[e] siècle); à la Bibliothèque de l'Université de Gand, une gravure de Pontius, d'après un tableau de David Teniers II, représentant l'évêque Triest dans sa bibliothèque (1653).

(3) Les marches, posées au fur et à mesure de la construction, étaient maçonnées dans le mur. Il existe de nombreux exemples de cette disposition, qui prouve que l'escalier faisait partie de l'œuvre dès son début (note de M. P. Jaspar).

(4) Nos Musées d'art décoratif, notamment ceux d'Anvers, de Gand et de Liége, possèdent tous de magnifiques « départs » d'escalier Renaissance; il en est aussi resté en place de superbes exemplaires à Anvers, à Bruges, à Liége, à Mons, à Tournai, à Nivelles et ailleurs.

Rappelons, tout particulièrement, ceux qui enrichissent une série de vieilles maisons, à Namur (rue des Brasseurs). Ils offrent tous une même particularité : l'animal couché (lion ou chien) terminant la main courante.

(5) Un bel exemple de pièce lambrissée avec portes intérieures à fronton se voit dans une gravure sur bois de 1557 ornant le *Praxis rerum civilium* de Josse de Damhoudere. Il en est de même dans les tableaux de Grimmer et de Gonzales Coques cités plus haut.

Quelques authentiques portails intérieurs sont restés en place dans nos vieilles demeures, notamment à l'Hôtel Plantin, d'Anvers; le plus ravissant de tous est peut-être celui qui orne le vestibule de la Maison du Pélican, à Gand (1701). (Local de la Commission des Monuments).

(6) Une bordure de carrelage de l'espèce est conservée au Musée Curtius.

(6bis) L'album de dessins de Hoeimaker (Biblioth. de l'Univ. de Gand) nous montre un magnifique tracé de pavement formé de grecques en labyrinthe.

(6ter) Il existait à Gand plusieurs ateliers de céramistes, comme le prouve une remarquable collection d'échantillons conservés au Musée des Arts Décoratifs de cette ville. Les produits de ces ateliers étaient recherchés au dehors, si l'on en juge par des pièces d'Archives de Tournai (requêtes et ordonnances) relatives aux plaintes des « potiers et couvreurs de tuilles » tournaisiens, contre ceux qui faisaient venir de Gand des carreaux et des tuiles (en 1564, 1675, 1714 et 1715).

Au XVIIe siècle, à Anvers, certaines pièces des habitations étaient dallées de marbre (cf. note 14*bis*).

(7) Les joints étaient rendus étanches par des planchettes de 2 ou 3 millimètres d'épaisseur, clouées sur les gîtes dans le sens de leur longueur.

(8) Ces entrevous étaient surtout en usage en Wallonie (provinces de Liége, Limbourg, Luxembourg, Hainaut) où ils portaient le nom de « celles ». Ils étaient faits d'un treillis de coudrier et d'argile corroyée avec de la paille; ils portaient sur des solives de trois à quatre pouces d'équarrissage.

(8bis) Un certain nombre de ces plafonds sont encore visibles non seulement dans des abbayes (Parc), des châteaux (Beaulieu) ou des maisons patriciennes (Hôtel de Sélys, à Liége), mais aussi dans de simples demeures bourgeoises, par exemple, à Gand (rue de la Vallée), à Tongres (rue de Maestricht).

(9) On voit une belle cheminée d'allure classique dans un tableau du Musée de Bruxelles, daté de 1559 : *La Cuisinière*, par Pieter Aertsen (membre de la gilde de Saint-Luc, d'Anvers, en 1535).

(10) On conserve au Musée Curtius de Liége de magnifiques et authentiques exemplaires d'un type de cheminée jadis répandu dans tout le pays. Sculptées dans le grès de Cheratte, elles sont rehaussées d'un décor polychrome, et généralement complétées par un âtre d'ardoises sur champ et un fond de foyer en briques ornées en relief. Il existe des cheminées Renaissance non moins remarquables au

Musée Plantin d'Anvers et au Musée d'Archéologie de cette ville (Ancienne Boucherie), au Musée Gruuthuuse, à Bruges, et au Musée d'Archéologie de Courtrai.

([10bis]) Parmi d'autres beaux exemples de cheminées Renaissance, il convient de citer : au Musée de la Porte de Hal, à Bruxelles, une cheminée d'un style très pur, provenant de l'ancienne auberge « Francfort », Marché aux Grains; à l'Hôtel de villes de Furnes, la cheminée en granit bleu poli, œuvre de Liévin Lucas (entre 1598 et 1612); à Anvers, la fameuse cheminée en pierre blanche décorant, à l'Hôtel de ville, le cabinet du bourgmestre, et provenant de l'ancien Refuge de l'Abbaye de Tongerloo. Cette cheminée, richement sculptée dans son développement, est considérée comme le chef-d'œuvre de Pierre Coecke d'Alost. A Anvers, il n'est pas rare de pouvoir admirer, dans de vieilles demeures patriciennes, de très belles cheminées des meilleures époques de la Renaissance flamande.

Il ne sera peut-être pas hors propos de citer ici la cheminée monumentale ornant la grande salle-bibliothèque de la maison du « Passer » (habitation de l'architecte J.-J. Winders, rue du Péage, à Anvers); cette cheminée, de dimensions peu ordinaires (2m60 de largeur sur 3 mètres de hauteur, plus 2m50 pour la hotte), est tout entière sculptée en grès de Gothland et remonte au milieu du XVIe siècle (le fronton porte la date de 1559); les consoles des piédroits sont ornées de bustes impériaux; la frise, divisée en trois compartiments, est ornée de bas-reliefs (*Le Jugement de Pâris*, *Le Triomphe de l'Amour*, *Pyrame et Thisbé*), tandis que le panneau du fronton figure, en bas-relief, *Adam et Eve dans le Paradis terrestre*; le fronton est accosté de deux animaux chimériques; enfin, un lambrequin de broderie ancienne, d'un magnifique dessin, complète ce riche ensemble. (Note de M. J. J. Winders).

([11]) Cet avant-corps, comme la hotte, était construit en maçonnerie légère, ou en bois, souvent apparents, parfois recouverts d'un crépi, voire décorés de peintures ou de reliefs.

([12]) Toutefois, en plein règne des Archiducs, on construit encore, à Bruxelles, de grandes cheminées gothiques. (Cf. TAHON, *La Rue Isabelle*, p. 50, fig. 19.)

([13]) Les anciennes cheminées wallonnes présentaient des particularités locales qui subsistèrent jusqu'au seuil de l'époque moderne. C'est ainsi qu'au Pays Gaumais l'âtre était généralement placé dans un angle de la pièce; une petite armoire était ménagée derrière la taque. Au Pays de Herve, la cheminée était portée par de larges pieds-droits en granit, dans lesquels étaient creusés de petits réduits. Un bel exemplaire de ce type, daté de 1680, est encore en place à Xhénemont.

([14]) Cf. JANSEN, *Het Mechelsche Goedleer* (*op. cit.*).

([14bis]) Ce luxe s'était toutefois maintenu à Anvers, s'il faut en croire l'annaliste Armand de Behaud de Dornon, qui écrit : « ... les entrées de maisons et les salles sont ordinairement pavées de marbre, et celles des riches ornées de tapisseries de verdure... » (*Relation d'un séjour de Michel de Saint-Martin à Anvers, en 1661* [Annales de l'Acad. d'Archéol. de Belgique, IV, 189-190].)

([15]) Cf. au Musée de Bruxelles, tableau de David Teniers, représentant la Galerie de l'Archiduc Guillaume en 1651, et un autre tableau, monogrammé, représentant un *Cabinet d'Amateur*, de 1621.

CHAPITRE X

CARACTÈRES RÉGIONAUX

L'analyse des éléments architectoniques et des formes architecturales nous a révélé que, malgré l'unité des principes et des tendances, — unité issue de la communauté des besoins, des ressources et des goûts de nos populations — la maison belge de la Renaissance présente de nombreuses particularités régionales.



Liége. — Rue Derrière-les-Potiers.
(Cliché de la Maison G. Thone.)

Bien qu'il soit impossible de délimiter nettement les frontières artistiques, on peut reconnaître, dans l'ensemble de notre architecture des XVIe et XVIIe siècles, des groupes distincts et des zones d'influence : Flandre Maritime, attirée vers les formes françaises et vouée, par la nature du sol,

à la technique de la brique; Tournaisis et vallée du Haut-Escaut, régis par la technique de l'appareil mixte et bénéficiant d'un double courant d'influences : celles de la France et celles du Brabant; Flandre orientale, soumise à la discipline du rude caractère gantois; Brabant, dirigé dans ses tendances artistiques par une élite de nobles étrangers et — surtout à



Gand. — Maison des Mesureurs de Grains.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

Anvers — par une classe de bourgeois enrichis; Pays de Liége doté, par les conditions géographiques et les conjonctures politiques, d'un particularisme persistant; Ardennes, Condroz et Entre-Sambre-et-Meuse condamnées, par le climat et la nature des matériaux, à des techniques et à des formes presque immuables.

Les circonstances qui ont déterminé les caractères régionaux de

notre architecture sont donc principalement : les conditions climatériques et géologiques, le voisinage géographique, le tempérament local, les conditions économiques, et, jusqu'à un certain point, les influences politiques.

Il faut y ajouter : l'ascendant personnel de certains artistes ([1]), la leçon muette, l'exemple permanent de quelques édifices exceptionnels ([1bis]).

On ne pourrait mieux saisir combien fut profonde, sur l'architecture du XVIIe siècle, l'influence du tempérament local, qu'en comparant, par exemple, la maison bourgeoise de la Renaissance à Tournai, à celle d'Anvers.



Anvers. — Grand'Place. *(Cliché du T. C. B.)*

Autant est simple, correcte, régulièrement ordonnée la façade tournaisienne, autant est fastueux, tourmenté, tumultueusement agencé le frontispice anversois. L'une et l'autre sont l'exact reflet de la société qui les engendra.

Cette pérennité du type local de la façade belge — depuis la fin du moyen âge jusqu'aux conquêtes de Louis XIV — est un phénomène artistique extrêmement frappant et instructif.

On l'observe, non seulement dans la demeure bourgeoise, mais encore, et mieux peut-être, dans le local corporatif.

La maison de corporation est une création médiévale, et, comme telle, étroitement soumise au traditionalisme. Au XVIIe siècle, comme au XVIe, comme au XVe, elle ne se distingue des maisons avoisinantes que par ses proportions plus importantes, sa décoration plus opulente. Elle synthétise, en quelque sorte, le style bourgeois local : la maison de la

gilde et la demeure privée ont évolué côte à côte, sur le même plan et suivant les mêmes principes.



Gand. — « De Groote Moor » et « De Zwarte Moor ».
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)



Gand. — Maison des Bateliers.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

La maison des Francs Bateliers, à Gand (1531), reproduit le schéma du Groote Moor (fin du XVe siècle) ; les maisons corporatives de la Grand'Place à Bruxelles (réédifiées après 1695) ne sont qu'une brillante transposition des demeures en bois du XIVe siècle (²) ; la maison des Maçons, à Bruges (1621), ne diffère que par des détails de forme de celle des Cordonniers (1527) (²bis).

FLANDRE MARITIME

Cette maison des Maçons, à BRUGES, est à la fois un magnifique exemple d'architecture régionale et un parfait spécimen du style que l'on pourrait appeler « des Archiducs » (1595-1625 environ).



Bruges. — Maison des Maçons (1621).



Bruges. — « 't Hof van Maeldegem ». Marché au Fil, 5.

Elle doit à son origine brugeoise ses arcs de décharge saillants, ses hautes fenêtres superposées en travées, son vaste pignon triangulaire et les gracieux fenestrages de briques moulurées qui garnissent les tympans de ses baies supérieures.

Elle doit à la tradition gothique les corbeaux, les colonnettes et les pendentifs soutenant ses encorbellements.

Elle doit à l'art classique son ordonnance si calmement, si noblement équilibrée, ses fins pilastres, ses entablements aux lignes nettes, ses clés d'arc taillées en diamant.

Elle doit à l'esprit de son époque les capricieuses découpures de son pignon, son amortissement en fronton brisé, ses pots à feu, les gaines « baroques » remplaçant les pilastres aux étages supérieurs, ses cartouches et ses bas-reliefs; elle lui doit aussi son coloris, où l'alternance des tons de la brique et de la pierre était jadis rehaussée par une sobre polychromie et de discrètes dorures.

Elle doit, enfin, au goût averti des maçons de Westflandre, la fusion de tant d'éléments disparates, en un ensemble vraiment cohérent, vraiment rythmique, d'une physionomie riche et grave, à la fois imposante et très attachante.

Il est un fait évident, nettement caractéristique et général dans toute l'architecture de la *Flandre Maritime*, à l'époque de la Renaissance : c'est sa parenté avec l'architecture française.

La forme des baies et niches « à tabernacle » est l'emprunt direct le plus typique fait par les maçons flamands à l'art français : Ypres, Courtrai, Dixmude, Furnes, Nieuport, Bruges, l'ont appliqué avec une égale prédilection et un égal bonheur. De même, la coquille et le mascaron ont connu une rare fortune en pays westflandrien.

Mais les maîtres d'œuvre de cette région ont acquis aussi au contact de leurs confrères du Sud ce goût subtil, ce sens de la mesure et des nuances d'où naît le style.

Si l'art de façonner la brique imprima à l'architecture de la Westflandre son caractère de grâce délicate, l'influence française lui conféra la justesse des proportions et l'élégance des lignes.

Outre ces caractères régionaux, les traits les plus apparents du *style brugeois* à travers toute son évolution sont :

1° la technique des briques taillées;

2° le haut pignon en façade;

3° les travées verticales en léger retrait et, particulièrement celles à arcs en contrecurbure;

4° les arcs de décharge soulageant le linteau des baies;

5° les fenestrages en briques moulurées;

6° l'oculus à larmier éclairant le comble;

7° l'absence de cordons larmiers entre les étages.

Le type brugeois semble avoir essaimé çà et là en Belgique et dans les provinces limitrophes. On le retrouve :

A Furnes, dans une façade contiguë à l'Hôtel de ville (1624);

A Nieuport, dans une maison de la rue des Récollets (démolie par la guerre);

A Ypres, en différentes façades, notamment sur la Grand'Place.

A Damme, en plusieurs maisons anciennes;

A Gand, dans une maison de la rue de la Lièvе.

Ces emprunts au style brugeois sont probablement dus aux pérégrinations de maîtres-maçons brugeois et tiennent, en tout cas, à des raisons de voisinage.

Il en est autrement dans les cas suivants :

1° à Louvain, où la façade de l'Hôtel 't Sestich (rue de Namur) reproduit toutes les caractéristiques du style brugeois. On y trouve même, comme à l'Hôtel Gruuthuuse, le pignon de brique trilobé [3]. L'opulence de cette façade atteste qu'elle est le résultat de la fantaisie personnelle ou des prédilections artistiques d'un architecte ou d'un riche propriétaire, mais on ignore ce qui a pu inciter l'un ou l'autre de ceux-ci à recourir aux formes brugeoises;

2° à Tournai, une façade (rue de Paris) offre la transposition, en pierre, des travées brugeoises propres à la technique de brique. M. Soil de Moriamé, qui admire, à juste titre, l'élégance de cette façade, et feu le

professeur Cloquet, qui en critique, à bon escient, l'irrationalisme de structure, supposent qu'elle fût élevée par un tailleur de pierre tournaisien, revenu au pays après avoir travaillé à Bruges. Cette innovation, si éloignée des conceptions architecturales tournaisiennes, ne suscita pas la moindre imitation dans la ville des « Choncq Clotiers » (3bis);

3° Le type brugeois se retrouve aussi en de nombreuses répliques, au delà de nos frontières actuelles : à Aire-sur-Lys, à Bailleul, à Bergues, à Hondschoote, à Saint-Omer. On retrouve là le dispositif des travées en retrait aux contours de briques moulurées, sans qu'on puisse dire s'il est originaire de ces régions ou s'il s'y est transplanté.

Un architecte brugeois a émis l'hypothèse (non confirmée, ni controuvée jusqu'ici) que cette forme aurait été introduite à Saint-Omer par le fameux maître-maçon Jean van den Poele, qui innova à Bruges la technique des briques moulurées. Il resterait à expliquer pourquoi cette forme a surtout essaimé en Flandre gallicane.



Ypres. — Marché au Bétail.
(Au premier plan : Maison des Bateliers, 1629.)

YPRES était, avant-guerre, le joyau architectural de la Belgique.

Dans les rues assoupies, sur les places trop vastes de la vieille cité, s'élevaient, naguère encore, d'innombrables façades d'une élégance et d'un charme incomparables. Une ordonnance admirablement équilibrée, des

détails aussi variés que séduisants, une rare distinction de lignes et une chaleureuse spontanéité d'expression donnaient à la moindre de ces façades un exceptionnel cachet d'art. En outre, la patine des siècles, les trouvailles ingénieuses autant qu'ingénues d'une race foncièrement coloriste, les empreintes fortuites des saisons et des heures, conféraient à la ville déchue une physionomie unique, faite de vétusté et de noblesse, d'élégance et d'intimité.

Jadis, par sa situation géographique, au nœud d'importantes voies de communication, par l'extension de son industrie drapière et par sa dépendance de l'évêché de Thérouanne, Ypres avait acquis, avec les provinces françaises, une parenté plus étroite que les autres villes flamandes.

Peut-être est-ce le secret du privilège mystérieux par lequel les constructeurs yprois conservèrent, durant des siècles, une entente toute spéciale des proportions, un sens affiné du décor, une imagination d'une grâce exquise et d'une intarissable richesse.

Ypres avait jadis deux types de pignon également caractéristiques : ceux en charpente et ceux en briques moulurées. Des premiers il ne subsiste aujourd'hui qu'un seul exemplaire (celui de la rue de Lille, presque entièrement reconstruit après-guerre), mais vers 1850, ils étaient encore particulièrement nombreux.

Beaucoup de ces constructions en charpente dataient de la fin du XVIe ou du début du XVIIe siècle; quelques-unes seulement remontaient plus haut, car, en 1583, au plus fort des luttes religieuses, Ypres avait été détruite de fond en comble.

Tous les édifices yprois avaient donc dû être, comme de nos jours, entièrement reconstruits ou fortement restaurés dans les dernières années du XVIe siècle.

La plupart des vieux pignons d'Ypres ont été reproduits par Auguste Böhm, en des dessins d'allure un peu romantique, de proportions parfois un peu fantaisistes, mais toujours délicieusement évocateurs. Ces dessins ont péri dans l'incendie des Halles, mais les copies d'un grand nombre d'entre eux survivent grâce au crayon délié de M. Armand Heins (cf. *Bibliographie*).

Ce qui frappe le plus dans les façades dessinées par Böhm, ce sont

les baies du rez-de-chaussée réunies sous une sorte de linteau majeur, porté par des corbeaux très rapprochés et couverts de sculpture. Il y a là une évidente adaptation des formes décoratives du mobilier, procédé architectural si en faveur au XVIe siècle ([4]).

Quant aux gables de bois, ils sont d'une élégance de lignes et d'une finesse d'ornementation tout à fait remarquables.

Les façades yproises construites entièrement en briques ne le cédaient point aux précédentes pour la beauté des proportions ni la richesse du détail. Il semble d'ailleurs que le pignon « en dur » était à Ypres la transposition directe de celui en charpente, si l'on en juge par les saillies fortement accusées séparant les étages, les baies aux châssis affleurant le parement, les longs linteaux de bois sculptés, les arcs encorbellés, et certaines formes décoratives, telles que les denticules bordant les cordons larmiers (réminiscence des sablières de la charpente), et les gradins au profil hémisphérique ([5 et 5bis]).

D'autre part, au contact de l'architecture française, celle d'Ypres avait adopté des formules décoratives éminemment séduisantes. Qu'il nous suffise de rappeler les fenêtres et niches à fronton accostées de pilastres, dites « à tabernacle », les œils-de-bœuf et médaillons cernés de feuillages, de fleurs et de fruits, les coquilles incrustées aux tympans des baies, les ancrages aux formes expressives. (Cf. Chap. VII, Fenêtres et lucarnes; Chap. VIII, Décoration, clés d'ancre.)

On relève donc, parmi les particularités les plus typiques de cette architecture locale : l'ordonnance du frontispice en divisions horizontales, par des cordons moulurés soulignant les étages; les rez-de-chaussée en charpente aux linteaux et consoles sculptés; les pignons de brique aux fenêtres « à tabernacle »; les arcs de décharge en cintre brisé ou en anse de panier, richement moulurés et ornés; les oculi entourés de guirlandes sculptées; les clés d'ancre recroisetées ([6]).

FURNES rappelle à la fois, dans ses façades, l'architecture brugeoise et celle d'Ypres. Au premier type, celui des travées verticales à décharges sinueuses, appartient notamment la belle maison voisine de l'Hôtel de ville

(1624) ; au type yprois, aux divisions horizontales, se rattachent de nombreuses maisons de la Grand'Place. La plupart de celles-ci montrent aussi, comme celles d'Ypres, des arcs de décharge en cintre surbaissé et des fenêtres-pignon à « tabernacle ». L'une des plus jolies porte la date



Furnes. — Marché aux Pommes.

de 1706, ce qui prouve la persistance des traditions architecturales dans la région.

Furnes conserve aussi un gracieux type de lucarne faîtière aux rampants curvilignes, prototypes ou répliques de lucarnes brugeoises (7).

NIEUPORT, sans pouvoir rivaliser avec Ypres, avait aussi, avant-guerre, de quoi enchanter l'archéologue et l'esthète. On y retrouvait le type westflandrien de la façade encorbellée sur un rez-de-chaussée en charpente, dont les baies étaient groupées en un seul châssis, magnifiquement ouvragé. On y retrouvait également, en certaines constructions, les hautes travées brugeoises aux retraits moulurés, et quelques délicieuses niches ou lucarnes « à tabernacle ».

Comme à Ypres et à Furnes, beaucoup de maisons de Nieuport étaient datées par des clés d'ancre artistement ouvrées, ce qui achevait de donner du prix à leur architecture.

Naguère, DIXMUDE aussi dénotait clairement, dans ses façades, ses attaches architecturales avec Bruges et Ypres. A défaut d'originalité bien

marquée, la petite ville séduisait par le pittoresque et l'élégance de ses pignons aux briques délicatement ouvragées, aux lucarnes festonnées, et aux ancres fleuries ([8]).

COURTRAI relève à la fois, dans son architecture, de la France, de Tournai, de Bruges et de Gand. L'aspect de ses maisons de la Renaissance, aujourd'hui très rares, est digne, élégant et cossu; chacune à sa physionomie individuelle, mais le caractère local y est peu accentué.

Les façades sont généralement à pignon, vigoureusement membrées par des chaînages de pierre. L'appareil lapidaire y est plus abondant et de dimensions plus grandes que dans le reste de la Flandre. En revanche, la brique moulurée y joue un rôle beaucoup plus réduit.

Les fenêtres, sans être réunies sous des travées en retrait, sont pourtant larges et profondes.

Comme à Ypres et à Gand, l'arc de décharge est d'un emploi général à Courtrai; il y est presque toujours en cintre surbaissé. Tantôt, il présente une archivolte moulurée, tantôt il est à claveaux alternés de pierre et de briques. Le tympan des arcs est ordinairement occupé par un bas-relief très fouillé.

La porte courtraisienne est parfois cintrée, suivant le type gantois; parfois elle est rectangulaire et pourvue d'une traverse et d'une baie d'imposte qui prolongent, horizontalement, les lumières supérieures des fenêtres du rez-de-chaussée, à la manière tournaisienne.

Les petites villes du Sud de la Flandre, POPERINGHE, ROULERS, COMINES se ressentaient particulièrement du voisinage français. La plupart de leurs façades se présentaient sous un mur goutterot bas et percé de baies irrégulières. Jusqu'à la fin du siècle dernier, beaucoup avaient conservé leurs vieilles toitures de petites tuiles plates, ou même de chaume, qu'égayaient de longues bordures de plantes grasses. Quelques portes joliment cintrées, quelques lucarnes gracieusement découpées, suffisaient à donner du charme à ces modestes demeures. Quant aux constructions importantes — comme la maison du Poids Public, à Poperinghe — elles s'inspiraient des architectures régionales voisines et ne présentaient pas de caractère local bien tranché.

HAINAUT

De toutes nos architectures régionales, l'une des plus fortement individualisées est celle de TOURNAI. Architecture éminemment simple et rationnelle, d'un style sévère et robuste, d'un charme un peu âpre, mais pénétrant.

La logique de l'ordonnance, la qualité des matériaux, le soin de la technique en font tout le mérite architectural. Les lignes s'y développent régulièrement, sans caprice ni faiblesse, les volumes s'y équilibrent exactement, la décoration y est sobre et discrète ([9]).

Depuis le haut moyen âge jusqu'au seuil du XIX[e] siècle, la façade tournaisienne est divisée en zones transversales que limitent des cordons



Tournai. — Maisons romanes.
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)



Tournai. — Réduit des Sions, n[os] 14, 16 (1677).
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

parallèles. Ces cordons se répètent jusqu'au faîte du pignon, lorsque celui-ci se présente sur rue; mais, le plus souvent, le pignon est relégué aux façades latérales.

A l'époque de la Renaissance, l'appareil tournaisien est habituellement de brique fortement étoffé de pierre bleue. Les fenêtres sont ordinairement divisées par un meneau et une double traverse moulurée. Les cordons horizontaux reçoivent un profil classique.

La porte est généralement solidarisée avec les fenêtres du rez-de-chaussée.

La décoration se limite d'ordinaire aux clés d'ancre fleuries et à quelques ornements en pierre blanche meublant les allèges ou les tympans des arcs de décharge. Le motif le plus fréquent est celui de la coquille aux bords aplatis en éventail.

Jamais de cordon larmier qui s'abaisse, se relève ou s'incurve pour épouser les baies, jamais de fenêtres en édicule, de lucarnes à tabernacle, de portails largement saillants. Rarement un encorbellement. Mais partout un dessin correct, une remarquable entente des masses, un sens très sûr des proportions, une calme dignité d'expression.

On ne pourrait découvrir dans la demeure tournaisienne la moindre trace d'une « vigoureuse influence italienne », ni d'un « style rubénien » ou « borrominien ». C'est à peine si, dans les plus riches façades — la Conciergerie de la Halle aux Draps, l'Ancien Baillage (Grand'Place) — les ordres classiques sont rappelés par quelques détails : entablement divisant les étages, bandes verticales formant pilastres, cartouches sculptés dans les frises.

Il semble que l'austère et noble cathédrale ait étendu aux plus humbles édifices son influence, et que la maison romane ait à jamais fixé la physionomie de la demeure bourgeoise.

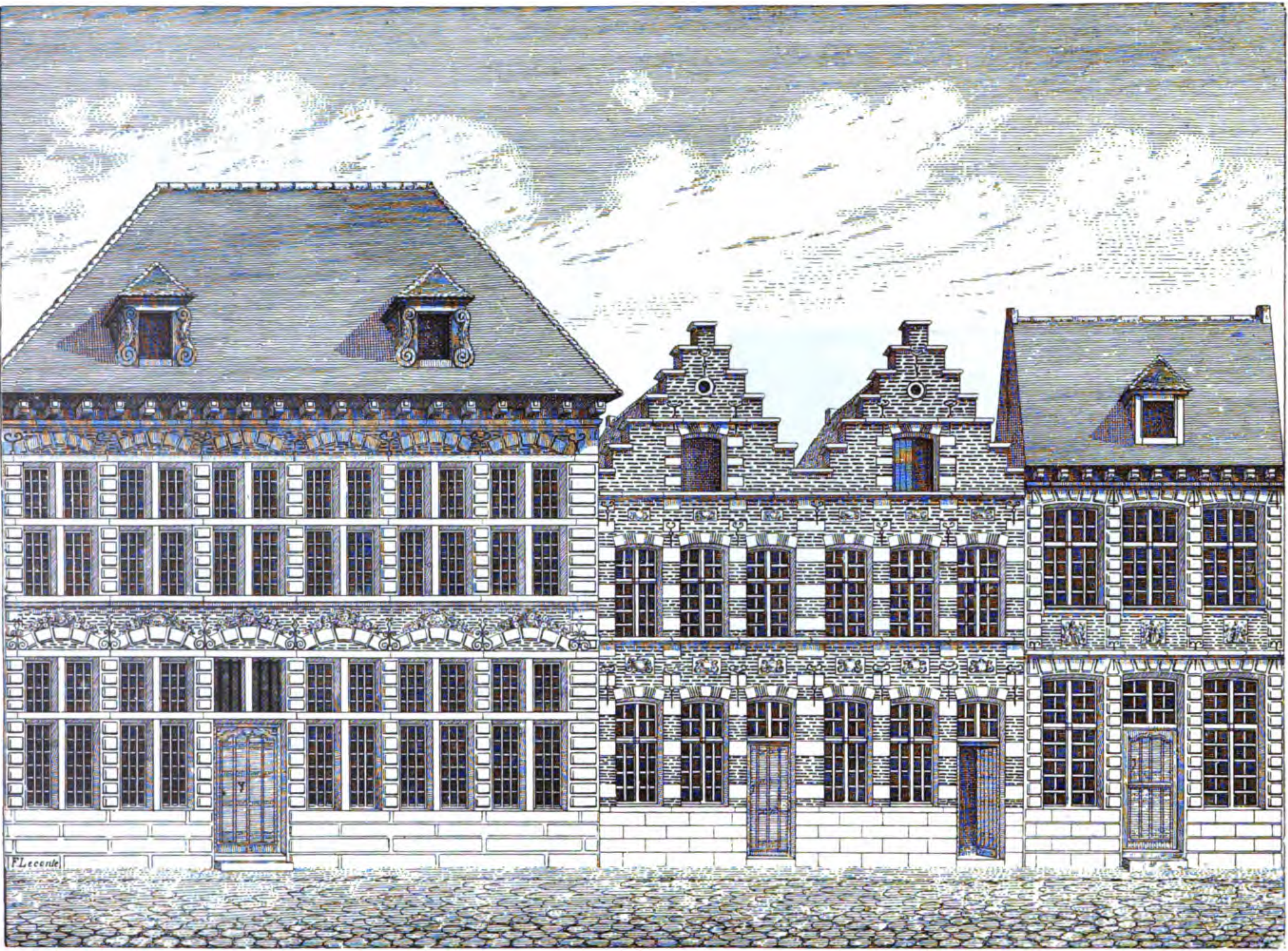
D'autre part, la technique du colombage semble s'être maintenue à Tournai, à travers toute la Renaissance, plus solidement qu'en aucune autre de nos villes. Aujourd'hui encore il est aisé de retrouver, dans les façades tournaisiennes, toutes les phases de l'évolution de la construction ligneuse et mi-ligneuse vers celle en dur ([10]).



Tournai. — Angle du Vieux-Marché-au-Beurre et de la rue de la Ture. (XVIIe siècle.)
(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

Jusqu'au seuil du XVIIIe siècle, le rôle du charpentier continue à rivaliser, dans l'architecture tournaisienne, avec ceux du « roctier » et du maçon. Le principal artisan de la construction, entre 1667 et 1700, est le charpentier-architecte Théry, dont le nom reparaît fréquemment dans les documents de l'époque. Les façades élevées sous l'inspiration de ce maître rappellent encore le schéma traditionnel, par leurs fenêtres en série que séparent de minces trumeaux (1 à 2 pieds de largeur), leurs entablements très simples resserrés entre deux cordons-larmiers, et leur corniche (d'une saillie moyenne de deux pieds), portée sur des modillons de bois.

Néanmoins, dans les constructions cossues, les éléments ligneux sont éliminés au profit de la pierre, dont les maîtres tournaisiens font un emploi abondant, la substituant même à la brique, par exemple dans les allèges des baies, dans les archivoltes des arcs de décharge et jusque dans les tympans de ceux-ci ([11]). En mainte occasion, les ordonnances du Magistrat imposent l'usage de la pierre, notamment pour les meneaux et croisillons ([12 et 12*bis*]).



Tournai. — Rue Dame Odile, nos 22, 24, 26, 28. (Façades du XVIIe siècle.)

(Cliché app. à M. Soil de Moriamé.)

Dans les dernières années du XVIIe siècle, on vit se créer en *Hainaut* — notamment à Tournai et à Mons — une architecture nouvelle, issue de l'union des traditions locales et de l'influence française. Celle-ci se répandit, après les conquêtes de Louis XIV, autant par les ordonnances gouvernementales visant à l'unification des façades d'une même artère, que par l'exemple des demeures édifiées par les fonctionnaires ou les partisans du Roi.

Le type de cette architecture, qui se retrouve en d'innombrables maisons tournaisiennes et montoises ([13]), offre un soubassement de pierre sur lequel s'élèvent des trumeaux rayés de bandes horizontales, résultant soit de l'alternance des matériaux (dans les constructions en appareil mixte), soit de bossages à profonds refends (dans les façades tout en pierre). Les baies sont surmontées d'un linteau clavé, à même alternance de brique et de pierre, ou à mêmes bossages et refends que les trumeaux, ou bien encore d'un linteau monolithe, droit ou cintré. Les linteaux clavés présentent souvent une grande clé centrale, ordinairement taillée en pointe de diamant. Au-dessus de cette ordonnance règne une corniche fortement proéminente, posée sur des modillons de bois découpés ou sculptés. Le comble, couvert d'ardoises, est à quatre versants, avec lucarnes charpentées.

A MONS, l'architecture de la Renaissance présente un phénomène très particulier, du moins dans la partie la plus intéressante de son évolution, c'est-à-dire aux confins des XVIe et XVIIe siècles.

Cette architecture ne relève directement ni de la nature des matériaux fournis par la région, ni de la proximité des influences : ni Tournai, ni Bruxelles, ni l'Entre-Sambre-et-Meuse ne peuvent revendiquer l'honneur de lui avoir imposé leur style.

En revanche, la façade montoise accuse avec celle de Malines des rapports indéniables.

Elle en diffère pourtant par un point essentiel : elle ne présente presque jamais de pignon en façade ([14]), ce qui lui assure, quand même, une physionomie nettement particularisée et franchement wallonne.

Mais on retrouve à Mons l'aspect si caractéristique des baies malinoises : l'arc de décharge trilobé, plus rarement surbaissé, soutenant

l'encorbellement des étages et, dans cet arc, une décoration sculptée, fouillée et délicate. Tout comme à Malines, les sommiers de l'arc sont parfois portés par des portions de colonnettes greffées en porte à faux sur la façade, ou par de légers contreforts, finement moulurés et montant de



Mons. — Rue du Miroir (1545).



Mons. — Rue du 11-Novembre (1543).

fonds. Une maison montoise (rue de la Poterie, n° 33) rappelle, dans son rez-de-chaussée à arcades et pilastres, l'exquise façade malinoise du « Saumon » ([15]).

Sans doute faut-il voir là l'influence personnelle d'un artiste, peut-être celle des Du Brœucq ([16]), dont l'aîné fut architecte et sculpteur de Marie de Hongrie, peut-être celle de Pierre Lepoivre, qui reprit, en 1593, la charge de Jacques Du Brœucq et qui éleva à Bruxelles l'hôtel de Croy-Aerschot ([16bis]).

A cause, sans doute, de la présence en ses murs d'architectes éminents, Mons, plus que la ville aux Choncq-Clotiers, fut touchée des grâces de la première Renaissance. Il en subsiste, dans les demeures privées,

maints témoignages dont les plus caractéristiques sont la façade de l'ancien Hôtel de Peissant (rue des Clercs), d'une si noble ordonnance, et le Pavillon de l'Hôtel Canon-Legrand (rue Terre du Prince), d'une si savoureuse décoration. Ce pavillon, daté de 1531, est un curieux exemple d'adaptation de l'esthétique italienne au tempérament belge ([17]).



Mons. — Rue des Clercs
(ancien Hôtel de Peissant). (XVIe siècle.)

Au surplus, la Renaissance ne s'implanta définitivement à Mons, comme ailleurs, que vers la fin du XVIIe siècle; la tradition gothique y reparaît encore en 1648, dans le beau portique en plein cintre de la rue de la Grosse Pomme.

Dans son ensemble, l'architecture montoise du XVIIe siècle évolue parallèlement à celle du Tournaisis. Le tissu constructif y est, par excellence, l'appareil mixte de brique et de calcaire bleu. A Mons, comme à Tournai, la pierre blanche n'apparaît que par exception et seulement dans des emplois décoratifs. Notons, comme particularité montoise, la taille des éléments lapidaires en bossages formés de petites stries irrégulières.

Un autre détail qui différencie l'architecture de Mons de celle de Tournai est le dessin des portes aux nervures conjuguées en accolade que surmonte un fleuron (cf. Ch. VII, Portails).

Les villes secondaires du Hainaut : Antoing, Beaumont, Binche, Thuin, Lessines, Braine-le-Comte, Ath, Soignies, etc., relevaient nécessairement, dans leur architecture, soit de Tournai, soit de Mons, soit de Bruxelles.

Toutes ont vu leur patrimoine artistique saccagé au cours des troubles des XVIe et XVIIe siècles, et toutes ont participé des réédifications en masse survenues après les conquêtes de Louis XIV. C'est ce qui explique qu'en dehors du type créé à cette époque, les maisons anciennes soient extrêmement rares en Hainaut.



Ath. — Grand'Place. (XVIe siècle.)
(D'après un croquis de M. A. Heins.)

ATH conserve d'assez nombreuses façades du style montois à trumeaux rayés et linteaux clavés. En outre, on y admire deux ou trois ravis-

sants pignons d'inspiration brabançonne ([18]) et un remarquable spécimen de maison patricienne de la première Renaissance, l'Hôtel de l'Etang ([18bis]).

SOIGNIES accuse nettement sa parenté architecturale avec le Brabant d'une part, avec Mons d'autre part. On y découvre de-ci de-là un pignon à gradins (ruelle Scaffaert et rue des Orphelins), une façade encorbellée (rue du Lombard), des portes cintrées ou en accolade (ruelle Scaffaert, rue de Braine), des encadrements ou des ornements sculptés de style brabançon (rue de la Régence, rue de Mons), mais sans grande originalité.

Plus fréquentes sont les façades aux trumeaux et encadrements de fenêtres en bossages ou en assises et claveaux alternés de brique et pierre, analogues à celles de Mons et de Tournai, de l'extrême fin du XVIIe siècle.

Le type de la façade montoise aux étroits trumeaux à bossages et refends se retrouve aussi en de nombreux exemplaires, à Binche, à Beaumont ([19]), à Thuin ([19bis]) et dans tout le Sud de la province.

FLANDRE ORIENTALE

Gand, placée aux confins de trois techniques : celle de la brique, celle de la pierre et celle du bois, ne semblait pas tenue à une individualité architecturale bien marquée.

Mais l'âme farouche de ses habitants imprima, à la cité des Van Artevelde et des d'Hembyze, un caractère de monumentalité puissante et rude, exempte de mysticisme comme de coquetterie.

A Gand, le pignon, toujours en façade ([20]), semble défier les rigueurs du climat par la solidité de l'appareil et l'énergie de ses contours ([21]).

Le soubassement est en pierre bleue de Tournai ou d'Ecaussines, les étages sont presque toujours en briques avec forts chaînages en pierre de Baelegem et cordons larmiers nettement saillants, se répétant, avec insistance, du haut en bas de la façade.

A la hauteur des linteaux des fenêtres perçant le pignon, le ou les cordons larmiers s'infléchissent à angle droit pour faire ressaut au-dessus

de la baie ([22]). Cette disposition est tout à fait caractéristique du style local. On ne la retrouve que là où s'est exercée, à l'évidence, l'influence gantoise — par exemple à une maison d'Audenarde, datée de 1644. Exceptionnellement, pourtant, le cordon larmier contourne la fenêtre par le bas, comme en Brabant ([23]).



Epoque romane. 1698 1531

Gand. — Quai aux Herbes. *(Cliché Nouvelle Société d'Editions.)*

Un des traits les plus constants de l'architecture gantoise est la disposition des baies en séries horizontales, continues, de *claires-voies* sans trumeaux. Cette particularité se retrouve encore dans un bel immeuble de 1706 (coin des rues de Bruges et Breydel) ([24]).

Dans la façade gantoise du XVIe siècle, les zones de claires-voies sont séparées par des bandes de maçonnerie pleine qu'occupent les arcs de décharge de l'étage inférieur. Ces *décharges* sont presque toujours en plein cintre, moulurées ou bordées par un cordon de pierre. Leur tympan est, sauf exceptions rares ou insignifiantes, vide d'ornement.

Au XVIIe siècle, les arcs de décharge, de plus en plus surbaissés, finissent par disparaître dans le parement. Mais ils ne sont pas remplacés, comme ailleurs, par un *entablement* d'aspect classique. L'architrave et la corniche ne sont rappelées que par de simples cordons larmiers; quant à la frise, elle consiste en une série de panneaux pleins, rectangulaires, en léger relief sur le parement et occupant les allèges aveugles du premier



Gand. — Place Sainte-Pharaïlde.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)



Gand. — Place du Sablon.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

étage, et parfois celles du second [25]. Rarement, ces panneaux font place à des bas-reliefs [26 et 26*bis*] ou à des écussons sculptés. En maint endroit, l'entablement ne comporte aucune espèce d'ornement.

Une autre particularité du style local est l'*œil-de-bœuf* inscrit dans un cartouche porté par des ailerons [27].

La forme habituelle de la *porte* gantoise est le plein cintre, parfois surmonté d'un larmier [28]. Les portails en hors-d'œuvre sont rares, mais d'un beau style, avec pieds-droits moulurés portant une plate-bande également moulurée, et, ordinairement, une baie d'imposte ou une niche, reliée à l'entablement par des ailerons [29].

L'*influence tournaisienne* se marque dans l'architecture gantoise par l'emploi et la forme de l'appareil lapidaire. C'est vraisemblablement aussi de Tournai qu'est venue, dans certaines façades, l'ordonnance du rez-de-chaussée : lumières supérieures des fenêtres de mêmes dimensions et placées dans le même alignement que la baie d'imposte, l'ouvrant de la porte correspondant aux lumières inférieures des fenêtres ([30]).



Gand. — Ancienne Imprimerie de Keyzer.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)



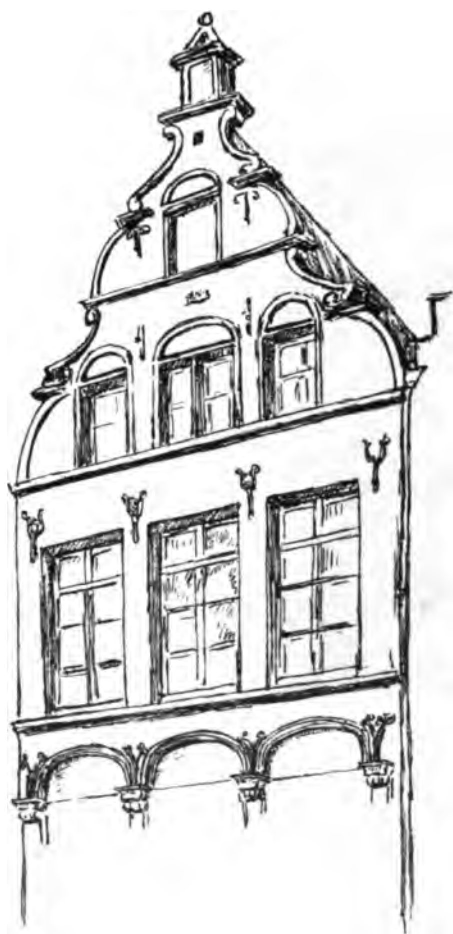
Gand. — Rue Haute.
(Cliché Vanderpoorten et Cie.)

L'*influence brugeoise* n'est marquée à Gand que par quelques détails isolés : par exemple, une façade aux travées en retrait (rue de la Liève), et, de-ci delà, quelques arcs de décharge aux arêtes de briques moulurées.

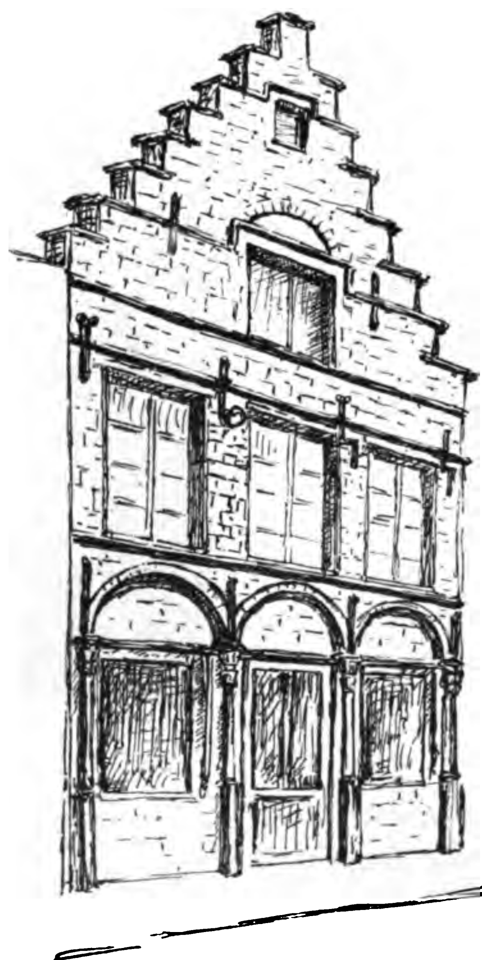
L'*influence brabançonne* sur l'architecture gantoise est plus nette : frontons bizarrement incurvés; pinacles chargeant les gradins; cordons larmiers épousant le bord inférieur de certaines baies; bandes saillantes encadrant les fenêtres et se prolongeant à travers toute la façade. La présence à Gand de maîtres brabançons tels que les Keldermans, D. de Waghemaekere, Chrétien Van den Berghe et, plus tard, celle des Vredeman de Vries et des Coegerher, explique sans doute ces particularités ([31]).

Gand, à son tour, a marqué de son empreinte l'architecture d'Audenarde, de Courtrai, d'Alost, de Saint-Nicolas, de Grammont, notamment dans la forme des cordons larmiers et dans le dispositif des frises à panneaux pleins. Certaines façades du XVIIe siècle décorant la Grand'-Place d'Audenarde ou celle de Saint-Nicolas pourraient être transplantées, sans nul disparate, au Marché aux Grains de Gand.

AUDENARDE présente, dans son architecture de la Renaissance, les marques d'un éclectisme aussi judicieux qu'averti. Les constructeurs y ont recouru simultanément à la pierre de Tournai, au grès lédien et à la brique. Ils ont adopté tantôt la sévère ordonnance tournaisienne [32], tantôt



Audenarde. — Rue Puits-aux-Cigales (1556).



Audenarde. — Rue Puits-aux-Cigales (1644).

l'élégante recherche du pignon brabançon, tantôt le puissant relief des façades gantoises ([38]). Ils utilisent couramment l'arc de décharge soutenant l'encorbellement des étages, et les cordons larmiers limitant les entablements.

Dans toutes leurs adaptations, les maîtres d'œuvre audenardais ont fait preuve d'une parfaite entente des lois constructives et d'une connaissance approfondie des matériaux et des techniques. Du temps où Charles-Quint avait fait d'Audenarde sa résidence favorite, il s'était formé là une élite de techniciens, dont les leçons perdurèrent à travers toute la Renaissance et même au delà : maçons, ébénistes, ferronniers, tapissiers audenardais ont doté notre art de nombreux chefs-d'œuvre et imprimé, à leur modeste cité, un cachet d'aristocratique distinction.



Alost. — Rue du Sel. (XVIIe siècle.)

ALOST, dans la physionomie de ses maisons anciennes, relève au moins autant du Brabant que de la Flandre : membrure en petit granit ou en grès, pignons en façade, nombreux cordons larmiers, traverses d'imposte formant premier linteau, bandes verticales et horizontales quadrillant le parement.

Quant aux autres villes de la Flandre, c'est à peine si elles ont conservé un ou deux édifices antérieurs au XVIIIe siècle, et rien ne permet d'affirmer qu'elles ont marqué de leur empreinte l'architecture de ce temps [34].

BRABANT

Dès le second quart du XVIe siècle, le Brabant devint l'habituelle résidence de nos princes et de nos gouverneurs. Aussi, la Renaissance y vit-elle éclore des demeures patriciennes particulièrement nombreuses et élégantes.

Toutefois, on n'y trouve, ni au XVIe ni au XVIIe siècle, un seul exemple de « palais à l'italienne » [35 et 35bis]; le plaidoyer de Rubens même resta sans écho [36].

Le plus classique des hôtels seigneuriaux élevés à Bruxelles, celui du cardinal Granvelle, était directement inspiré de l'architecture française et adapté aux contingences locales [37]. Quant aux hôtels de Nassau [38], d'Egmont [39], de Bornonville [40] et autres [41], ce n'étaient que d'opulentes demeures bourgeoises, bâties au goût du jour, mais avec un fort accent de provincialisme [42].

Il en fut de même à Anvers, pour les hôtels que s'y firent construire quelques mécènes : les Van Immerseel, les de Beaurieu, les Plantin, les Rockocx. Dans toutes, les caractères traditionnels et locaux l'emportent sur les innovations romanisantes et sur l'inspiration italienne.

La ruineuse demeure qu'éleva Corneille de Vriendt [43] pour son frère Franz, dit Floris, resta, comme plus tard l'atelier de Rubens et le portique de son jardin [44], une fantaisie d'artiste isolée.

Pourtant, répétons-le, en Brabant, et surtout à Anvers, l'influence des peintres sur l'architecture est indéniable; c'est par leurs fonds de tableaux que le public prit goût au style italianisant; c'est dans leurs créations mouvementées que les décorateurs trouvèrent le modèle des formes amples, redondantes; c'est à leur contact que les constructeurs s'habituèrent à des conceptions plus architecturales qu'architectoniques, plus picturales qu'architecturales.



Bruxelles. — Coin du Marché au Bois (1682).

(Cliché du Vieux Bruxelles.)

L'*architecture brabançonne*, prise dans son ensemble, est plus qu'aucune autre pittoresque. La variété des matériaux et des formes en fait un inépuisable sujet d'étude.



Bruxelles.
La Maison des Tailleurs (1525).
(Cliché du T. C. B.)



Bruxelles (XVIIe-XVIIIe siècles).
Rue Vieille-Halle-aux-Blés, nos 31, 30, 29.

L'emploi simultané de briques et de pierres de petites dimensions a permis à l'imagination des maîtres d'œuvre de se donner libre cours, principalement dans l'ordonnance du pignon.

Les traits communs à toute l'architecture brabançonne sont:

1° l'aspect animé du frontispice, grâce au jeu des couleurs et des formes;

2° l'emploi du grès lédien en mélange avec la brique ou avec la pierre bleue d'Ecaussines, parfois l'une et l'autre, mais toujours en appareil de menues dimensions;

3° les pignons en façade — soit à gradins (souvent disposés « en chicane »), soit involutés;

4° les pinacles posés d'angle;

5° les cordons larmiers continus marquant la division des étages;

6° le cordon larmier du pignon s'infléchissant pour contourner, par le bas, la fenêtre du grenier;



Bruxelles. — Montagne de l'Oratoire, nº 16 (1690).

(Cliché du Vieux Bruxelles.)

7° les baies à traverse d'imposte en saillie sur le nu du mur, et formant larmier;

8° les portes cintrées surmontées d'un larmier curviligne;

9° le compartimentage de la façade par des bandes plus claires ou saillantes;

10° une décoration plastique riche, touffue, réaliste et souvent irrationnelle.

Il est à peine utile de faire observer que ces traits ne se rencontrent pas uniformément dans tous les édifices, ni qu'ils n'apparaissent pas tous au même moment.

A BRUXELLES même on peut suivre l'évolution du gable, depuis celui du moyen âge jusqu'à celui du XVIIIe siècle, mais c'est surtout à partir de la fin du XVIIe que les exemples en demeurent nombreux et caractéristiques. Après le bombardement de 1695, on procéda à une reconstruction en masse : propriétaires, maîtres-maçons, tailleurs de pierre et charpentiers rivalisèrent de zèle. En principe, tous les constructeurs étaient ralliés à la discipline classique, mais ils continuaient à prendre, avec la théorie modulaire, des licences parfois excessives ([45]).

Dans les frontispices bruxellois les mieux ordonnés — tel celui de « La Brouette », Grand'Place — comme aussi dans les plus modestes façades, le *genius loci* reparaît sous la forme de pignons bizarrement découpés, souvent alourdis d'une décoration sculpturale toute flamande ([45bis]), ou de détails déconcertants : clés d'arc monstrueuses, larmiers minuscules, balustrades renversées ou aveugles.

Une particularité constructive de l'architecture bruxelloise, les bandes saillantes verticales et horizontales rayant la façade, a donné lieu également à des conceptions irrationnelles. Primitivement, ces bandes saillantes — comme jadis les pans de bois — montaient de fond et dessinaient la membrure de l'édifice. (C'est ainsi, par exemple, qu'elles sont conçues dans la belle façade de la « Huve d'Or ».) Mais on en vint à distribuer ces bandes irrégulièrement et en lignes brisées ([45ter]), et on les imita même en stuc : la forme de structure réelle, d'abord muée en une forme de structure transposée, finit en une forme de structure fictive, illogique, aussi dénuée de sens que de beauté.



Bruxelles. — Marché-aux-Herbes. (Fin du XVII[e] siècle.) *(Cliché du Vieux Bruxelles.)*

ANVERS détient une place exceptionnelle dans l'architecture brabançonne de la Renaissance.

Du mélange d'influences diverses — celle de l'art hispano-mauresque à la fin de l'époque gothique, celle des peintres romanisants pendant la première période de la Renaissance, celle des maîtres d'œuvres nourris de tradition médiévale (comme Dominique et Herman de Waghemaeckere), celle des ingénieurs (comme Gilbert de Beaurieu et Coeberger), celle des grands décorateurs du XVII[e] (tels Rubens et Francquart, essayant d'intrôniser dans nos provinces le goût italien) —, naquit à Anvers une architecture brillante, grandiloquente, où s'exprime à merveille l'âme de la cité.



Anvers. — Vieux Marché au Blé, 42. *(Cliché « L'Emulation ».)*

Dans le domaine privé, cette architecture trouva son type accompli, aux confins des XVIe et XVIIe siècles, dans l'Hôtel des Plantin-Moretus (46 et 46*bis*), et, vers le milieu du XVIIe siècle, dans la maison que se fit con-



Anvers. — Grand'Place (reconstructions).

(Cliché du T. C. B.)

struire Jordaens ([47]). Tous les caractères du style anversois s'y trouvent réunis : membrure vigoureuse, formes mouvementées, pittoresques (telles les baies au linteau trapézoïdal), ornementation aux lignes sensuelles, aux détails truculents (guirlandes, médaillons, bustes, hermès).

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, architectes et décorateurs rivalisèrent plus que jamais d'imagination pour rehausser d'éclat la demeure anversoise. Il n'est guère alors de façade ni de faîte où ne se heurtent les masses, où ne se brisent les lignes, où ne se superposent les motifs décoratifs les plus hétéroclites.

Partout, la recherche du relief, des vifs contrastes de couleur, des puissants effets d'ombre et de lumière. Les pignons s'achèvent en ondulations serpentines, d'une complication parfois toute germanique; les frontons se brisent et se tordent sans souci de la logique ni de la nature des matériaux; les entablements se projettent en lourdes saillies; l'ordonnance disparaît sous une ornementation touffue, opulente, superbe et absurde.

La ville tout entière acquiert cette physionomie de richesse, de prospérité et de confort que vantait un chroniqueur, en 1661 ([48]).

Cette architecture anversoise, d'une conception essentiellement pittoresque, dénote à la fois l'absence de solides traditions techniques, le goût du faste d'une bourgeoisie sensuelle et enrichie, l'exubérance de verve, la fécondité d'imagination, l'abondance d'érudition d'une longue lignée de décorateurs. C'est au génie de ceux-ci, et à ce génie seulement, que l'on pourrait dire que « Rubens a donné sa plus haute expression ». C'est à Anvers — et jusqu'à un certain point à Malines et à Bruxelles — qu'on pourrait parler, non d'une architecture rubénienne, mais d'une décoration architecturale rubénienne. En dehors du Brabant il n'en peut même pas être question.

MALINES semble avoir occupé, dans l'architecture brabançonne de la Renaissance, une situation privilégiée.

Dès la première décade du XVIe siècle, l'érection du Palais de Marguerite d'Autriche, sur les plans de Guyot de Beaugrant, initiait les maîtres d'œuvre malinois aux conceptions de la Renaissance française. En 1519, Rombaut Keldermans élevait la maison du « Lepelaer » avec ses baies à frontons, aux résilles moulurées; vers 1520, D. de Waeghemae-



Malines. — Quai aux Avoines. « De Duivels ».



Malines. — Grand'Place. (XVI[e] siècle.)



Malines. — « Le Grand Saumon ».
(Cliché Nouvelle Société d'Editions.)

kere, lui aussi collaborateur et disciple de Guyot de Beaugrant, marquait du sceau de son génie l'original frontispice du « Hemelryck » (cf. pp. 71 et 104).

Un peu plus tard, vraisemblablement de 1530 à 1534, s'érigeait la maison du Saumon, ce joyau de la Renaissance flamande, où le schéma traditionnel enveloppe un ensemble d'éléments classiques, combinés avec fantaisie, mais avec un goût exquis (49).

La fortune architecturale de Malines se continua jusqu'en plein XVII° siècle, ainsi que le prouvent de superbes façades de la Grand'-Place (50) et la belle maison de la rue Sainte-Catherine, dite « de Fayd'-herbe » (1684).

Rappelons que seule, en Brabant, Malines offre la particularité, propre aussi à l'architecture montoise, de l'arc de décharge trilobé, enfermant une riche décoration et retombant, soit sur des culs-de-lampe, soit sur des colonnettes artistement agencées.



Louvain. — Maison « De Ketel ».
(XVII° siècle.)



Diest. — « Le Spijker ».
(XVI°-XVII° siècle.)

LOUVAIN et LIERRE avaient conservé en grand nombre, jusqu'en 1914, des maisons d'époque Renaissance dont la splendeur rivalisait avec celles de Malines. De part et d'autre abondaient les hauts gables de

brique ourlés de pierre blanche et percés d'oculi moulurés, les parements richement adornés de pilastres, de colonnettes engagées, de cordons et de cintres moulurés. De nos jours, quelques rares façades anciennes et des reconstructions trop souvent prolixes rappellent cette gloire défunte ([51]).

Dans tout le *Brabant flamand*, à Tirlemont, à Aerschot, à Diest, et même dans de modestes bourgades — à Assche, Perck, Nosseghem, Saventhem, Sichem, Cortenberg, Héverlé, Overyssche, etc., — en dépit



Aerschot. — Place du Béguinage.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)

de toutes les causes néfastes qui ont dilapidé notre patrimoine architectural, subsistent d'attachants spécimens d'architecture Renaissance, tous apparentés par le charme de leurs lignes animées et la bigarrure de leurs matériaux (briques, pierre blanche, jaunâtre ou ocrée, tuiles et tuileaux).

Le *Brabant wallon* se ressent nécessairement du voisinage des pays de carrières. Les éléments pierreux y sont plus abondants et de plus grand

appareil que dans le Nord de la province, les pignons en façade y sont plus rares, la décoration plus sobre. Néanmoins, l'appareil mixte y revêt les caractères pittoresques propres au style bruxellois et les toitures de tuiles, les petites portes aux archivoltes de pierre blanche moulurée accusent à l'évidence l'origine régionale de quelques maisons anciennes de Nivelles, de Wavre, de Jodoigne et des environs (52).



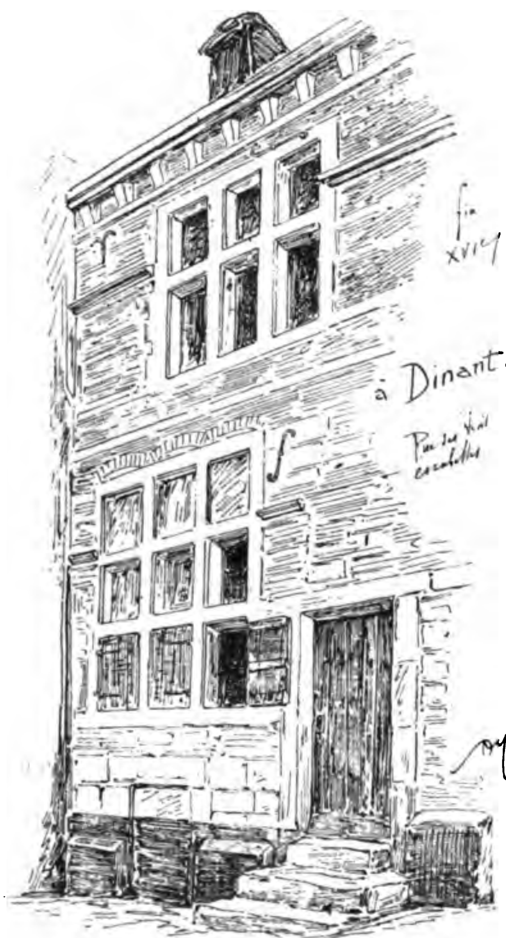
Nivelles. — « Le Flambeau » (1554).
(D'après un croquis de M. A. Heins.)

Le *prestige* de l'architecture brabançonne, loin de se limiter à la province, s'exerça, de 1620 à 1670 environ, dans un vaste rayon. On en relève les témoignages, en Flandre orientale (Gand, Saint-Nicolas, Termonde), en Brabant hollandais (Bréda, Bois-le-Duc), en Limbourg (Tongres, Hasselt), au Pays mosan (Liége, Huy, Namur), en Hainaut

(Braine-le-Comte, Mons, Soignies, Binche) et jusqu'à Lille. Les particularités de ce style qui connurent le plus de faveur furent les pignons aux capricieuses découpures, les bandes horizontales de pierre blanche et, plus tard, les bandes verticales saillantes.

REGION MOSANE

A Liége, et dans tout l'Est de notre pays, l'architecture connut une évolution beaucoup moins brillante qu'en Brabant, en Flandre ou en Hainaut.



Dinant. — Rue des Trois Escabelles.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)

D'une part, des conditions géographiques, économiques et politiques défavorables, — imposant une vie publique resserrée et une existence indi-

viduelle à la fois simple et précaire —, d'autre part, l'emploi presque exclusif de la pierre de moyen appareil — s'opposant à un large développement des thèmes architecturaux —, créèrent, dans nos provinces orientales, un style architectural sans faste et presque sans relief. Néanmoins, le génie de la race et l'habileté des hommes de métier surent marquer ce style d'un cachet d'art dont les plus modestes demeures wallonnes d'autrefois ont gardé le reflet.

La maison de LIÉGE n'a rien, ou presque rien, de ce qui fait le pittoresque de la demeure flamande : peu ou point de pignons capricieusement découpés ([53]), point de fenestrages ni de décharges en briques moulurées,



Liége. — Hôtel de Sélys. (XVIe siècle.)
(Façade sur rue.)
(Cliché de la Maison G. Thone.)



Liége. — Rue de la Boucherie.
(Façades en colombage.)
(Cliché de la Maison G. Thone.)

ni de lucarnes en tabernacles, ni de pinacles chevauchant des gradins. Mais, en revanche, presque toujours, une monumentalité de bon aloi, une franchise de plan, une fermeté de contours, un équilibre des vides et des pleins, qui charment à la fois le regard et l'esprit.

Deux désastres marquent, pour Liége, le début et la fin de la Renaissance : le sac de 1468, dont les ruines ne furent relevées que dans la première moitié du XVIe siècle, sous Erard de la Marck, et le bombardement de 1691 qui anéantit des centaines de demeures. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que les vestiges architecturaux des XVIe et XVIIe siècles soient, à Liége, peu nombreux et mal conservés ([54]).

Les textes nous apprennent que, dans le dernier tiers du XVIe siècle, l'esprit de la Renaissance triompha à Liége, grâce au talent de Lambert Lombard ([55]) et à la protection du prince-évêque Ernest de Bavière; mais il ne semble pas que ce triomphe ait eu de répercussion dans l'architecture domestique liégeoise — exception faite de deux ou trois demeures de mécènes, dont l'Hôtel de Soer constitue aujourd'hui l'unique exemplaire ([56]). La splendide maison Porquin elle-même, si malencontreusement rasée en 1903 ([57]), était, malgré ses « jardins à l'italienne » de structure toute liégeoise : fenêtres à meneaux, toit à forte pente, lucarnes faîtières, hautes cheminées, épis de plomb; sa façade était entièrement construite en calcaire mosan d'aspect marmoréen, le « casteen », admirablement appareillé et mouluré; sa charpente était l'une des plus belles de Belgique (cf. p. 40).



Liége. — Maison Havart. (XVIIe siècle.)
Quai de la Goffe.



Liége. — Mont Saint-Martin.
(XVIIe-XVIIIe siècle.)

L'architecture qui s'épanouit à Liége, au moment de la Trêve de Douze ans, subsiste en un type achevé : l'Hôtel Curtius, bâti aux environs de 1606. La structure y demeure traditionnelle : c'est celle de la maison liégeoise en pans de bois, et l'ordonnance en est aussi claire, aussi

sincère que possible : ossature de pierre bleue et remplissage de briques; baies nombreuses et rapprochées, divisées par un meneau; toiture saillante portée sur de puissantes consoles moulurées. Quelques panneaux sculptés en bas-relief ([58]), des clés d'ancre joliment contournées, sont le seul luxe



Liége. — Maison bourgeoise d'Avroy (démolie en 1888).
(Cliché R. Angenot.)



Liége. — La Cour des Mineurs. (Eau-forte de Mlle S. Bouillenne.)
(Cliché G. Thone.)

décoratif de cette façade, qui n'en est pas moins l'une des plus originales dont puisse s'enorgueillir notre pays (cf. p. 5).

A l'époque où fut élevée la maison Curtius, la pratique du colombage était encore fréquente à Liége, comme le prouve une maison du quai de la Batte datée de 1594, et la Maison Havart (quai de la Goffe) ([59]).

Bien qu'il faille déplorer la disparition d'innombrables et exquises constructions liégeoises en pans de bois (celle, par exemple, de la Maison du Pêcheur, rue Sainte-Véronique), les façades de ce type ne sont pas rares à Liége.

Généralement, le soubassement de ces constructions est en parpaings de pierre bleue; la membrure de bois est apparente; les remplages sont hourdés, et très souvent étrésillonnés par des « poussards » ou traverses diagonales; les étages n'ont presque jamais d'encorbellement; les baies,



Liége. — Rue Roture.
(Cliché de la Maison G. Thone.)

très nombreuses, sont à croisillons de bois; le parement s'abrite sous une corniche très saillante ou sous un gable gracieusement découpé, tel celui d'une façade de la rue des Foulons.

La maison liégeoise construite « en dur » ne pouvait guère évoluer de type, car celui-ci était déterminé par la nature même des matériaux : pierre résistante, de grand appareil, permettant la construction par empilage; brique d'argile, cuite au charbon; ardoise et bois de chêne. De là découlait nécessairement une architecture massive, étoffée, peu décorée, aux lignes simples, presque rigides. Néanmoins, la Renaissance a revêtu cette structure de grâces exquises ([60 et 61]).

L'un des éléments les plus caractéristiques de l'architecture liégeoise est le linteau, dont les maîtres locaux ont cherché par divers moyens à élégir l'aspect sans en entamer la solidité. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, le linteau, rectiligne dans le haut, présente souvent, dans le bas, une ligne ondulée : il se raccorde aux pieds droits par un quart de cercle et, au milieu, se creuse en accolade. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, on renonce au linteau monolithe en faveur du linteau clavé, à bossages et refends ([62] et [63]).

Jusque vers la même époque, la façade liégeoise se couronne par une corniche à crémaillères de briques, ou par une rangée de corbeaux (en bois ou en pierre) portant un égout fortement proéminent. Vers 1650, ce dispositif est remplacé par un puissant bandeau de pierre, avec moulure à gorge; parfois encore, au lieu du bandeau de pierre, c'est une forte poutre de bois, moulurée ou sculptée, qui soutient l'avancée du toit ([64]).

Le bombardement de 1691 ayant occasionné l'effondrement ou l'incendie d'innombrables maisons, des reconstructions en masse intervinrent, à Liége, dans les dernières années du XVIIe siècle. Ces reconstructions se ressentent très visiblement de deux influences : celle du style Louis XIV, qui requérait une ordonnance régulière et majestueuse, et celle des règlements municipaux qui visaient à supprimer des constructions tout ce qui pouvait encombrer la chaussée ou constituer un danger d'incendie. La structure traditionnelle, par empilement d'éléments de grand appareil, s'accordait si parfaitement avec ces diverses tendances que la physionomie locale de la maison liégeoise, loin d'en être altérée, s'en trouva renforcée. L'innovation la plus importante introduite par le style régnant réside dans la forme ondulée du linteau et des clés. Mais, chose digne de remarque, là même la tradition reparaît sous forme d'un petit larmier couronnant soit la clé seule, soit la clé et les contre-clés, soit le linteau tout entier.

Bien que toutes les localités mosanes de la Renaissance aient nécessairement gravité dans l'orbe de la Cité ardente, on n'en relève pas moins, en maint endroit, d'intéressantes particularité constructives.

HUY eut une architecture très proche de celle de Liége, c'est-à-dire à la fois sobre, élégante et vigoureuse. Toutefois, certains détails différencient les édifices des deux villes voisines : à Liége, l'accolade se découpe près du bord supérieur du linteau, laissant à celui-ci un large tympan ; à Huy, le tympan est réduit à rien, du fait que l'accolade occupe le bas du linteau ; à Liége, les culs-de-lampe sont généralement moulurés, tandis qu'à Huy ils sont ornés de masques.

Au XVII[e] siècle, l'influence brabançonne semble avoir implanté à Huy, comme dans toute la vallée mosane, la faveur de l'appareil mixte en brique et pierre. La maison des Batta, si pittoresque, la « Maison des Trente-Six Ménages » (1606), d'une si solide ordonnance et d'une si savoureuse couleur, la maison à tourelle de la rue Ernest Solvay (1627), de physionomie si originale, suffisent à attester l'excellence du métier chez les maçons et appareilleurs hutois, en même temps que leur affinité artistique avec les maîtres brabançons.

NAMUR, plus encore que Huy, révèle dans son architecture — à côté des caractères généraux du style mosan — une évidente influence brabançonne. Nombreuses sont, à Namur, les façades construites en appareil mixte — brique et pierre bleue de grand appareil —, où se reconnaissent des particularités empruntées au Brabant. Ce sont : le système des travées divisant la façade, où l'on retrouve parfois, comme à Bruxelles, la superposition des trois ordres ; le dispositif des baies en claire-voie ; les bandeaux profilés en larmier, prolongeant les seuils et linteaux ; ce sont même certains détails, comme une décharge réalisée par claveaux et coussinets, ou des trous d'échafaudage fermés par des mascarons et formant frise ([65 et 66]).

DINANT, détruite de fond en comble, en 1914, par la soldatesque allemande, n'a conservé (est-il besoin de le dire ?) aucune de ses maisons anciennes. L'une des particularités les plus typiques de celles-ci (particularité d'ailleurs reproduite à satiété lors des reconstructions d'après-guerre) était l'encorbellement des étages porté par des consoles étagées alignées en forme de mâchicoulis ([67]).

Une délicieuse maison Renaissance, autrefois accostée d'une tou-



Dinant. — Projet de reconstruction. *(Cliché de M. P. Jaspar.)*

relle, a été partiellement reconstruite à l'aide des débris anciens (rue Wiertz). On y retrouve une frise à rosaces et bucrânes et des baies artistement moulurées (XVIe siècle).

VERVIERS est resté étonnamment fidèle à la technique du colombage, et a transposé, presque sans modification, le type de la maison en pans de bois à celle en brique et pierre. Dans celle-ci, les linteaux et les pieds-droits affectent des formes rectilignes presque implacables, et c'est à peine si un cavet ou un chanfrein viennent en adoucir les angles.

La maison Moulan (Crapaurue, n° 53), datée de 1650, présente encore une façade latérale en colombage, et une façade principale d'appareil mixte, où les éléments pierreux ont la massivité et la rigidité de poutres de bois simplement équarries ([68]).

VISÉ semble avoir apporté, dans son architecture de brique et de pierre, plus de coquetterie et de fantaisie : le grès jaune et la brique rouge, la pierre blanche et la pierre bleue s'y mariaient en des ensembles colorés. La pierre, de grand appareil, était taillée en profils élégants ou



Visé. — Aspect d'avant-guerre. *(Cliché de M. P. Jaspar.)*

sculptée avec art. Les toitures à haut versant, les corniches à « cymbales », les amortissements variés (épis, girouettes, clochetons bulbeux) achevaient la physionomie pittoresque de cette architecture, dont la guerre de 1914-1918 n'a laissé, hélas! subsister que de rares et fragmentaires vestiges. Remarquons toutefois que Visé est, parmi nos villes-martyres, l'une de celles dont la reconstruction a le plus fidèlement respecté les traditions architecturales [69].

SPA, comme Verviers, pratiquait encore presque exclusivement le colombage dans l'architecture domestique du XVIIe siècle ([70]).

Le pignon se trouvait parfois en façade, mais plus souvent aux murs latéraux. Le soubassement était en dur : moellons, pierre appareillée, ou même brique. Le remplissage était très souvent en pisé, parfois en brique. Presque toujours, un ou plusieurs étages étaient encorbellés sur des consoles, des poteaux de bois ou de minces colonnes de pierres. L'encadrement des baies était en bois ou en pierre. Fréquemment, les murs exposés aux intempéries étaient revêtus d'ardoises. Quelques lucarnes à « perroquet », de petits auvents protégeant certaines entrées, d'étroites passerelles jetées devant les portes au-dessus du ruisseau, suffisaient à donner aux rues spadoises une physionomie avenante et pittoresque.

STAVELOT semble avoir eu surtout, jusqu'au XVIIIe siècle, des maisons en pans de bois revêtus d'ardoise. L'art tout particulier avec lequel celle-ci était découpée et disposée, la variété de nuances que produisait le changement d'inclinaison des « écailles », créait une décoration sobre, distinguée et tout à fait typique ([71]).

THEUX, pratiqua le colombage aux façades modestes ou latérales, comme le prouvent, par exemple, celles de la rue des Juifs (n°s 4 et 6). Mais Theux éleva aussi, au XVIIe siècle, de superbes maisons de brique et de pierre, que la perfection de l'appareil et la franchise de l'ordonnance égalaient aux plus beaux spécimens de l'architecture liégeoise. Une maison de la place du Perron, datée de 1630, pourrait être prise comme prototype de la maison mosane du XVIIe siècle ([72]).

HERVE présente dans son architecture deux caractéristiques curieuses : ce sont ses linteaux clavés, à grandes clés saillantes surmontées d'un petit larmier, et ce sont ses perrons limités par deux parapets de pierre, au bord supérieur découpé de larges échancrures ([72bis]).

Au surplus, les vieilles maisons de Herve s'apparentent à celles de Liége et de Huy par leurs matériaux, leur structure et leur simplicité de bon aloi.

LUXEMBOURG ET LIMBOURG

La *maison ardennaise* est trapue, d'aspect presque cubique. Rarement, le pignon est en façade. Au-dessus d'un rez-de-chaussée au soubassement puissant, généralement constitué par des moellons de calcaire, s'élève un seul étage — rarement deux — que couronne une large corniche. Cet étage est parfois construit en brique et pierre, plus souvent en colombage ou en bois et torchis.

Les croisées, plates et rectangulaires, sont pourvues d'épais linteaux, meneaux et croisillons.

Le comble, plus ou moins déprimé, est couvert d'ardoises. Les toitures ardennaises sont plus aplaties que celles du pays mosan, afin de mieux résister au vent et d'éviter le glissement des ardoises. Celles-ci, dites « cherbains » sont de dimensions particulièrement grandes pour donner moins de prise à l'ouragan.

Très souvent, les ardoises revêtent tout ou partie de la façade ([73]).

A la sévérité de lignes de cette architecture s'ajoute la sobriété du décor. Les encorbellements sont rares, les moulures aussi, et toujours peu saillantes.

Les lucarnes charpentées garnissant parfois la toiture, sont le seul élément pittoresque de ces façades. Exceptionnellement, un cartouche sculpté, un linteau en accolade, taillés à même le bloc, relèvent d'un peu de fantaisie l'uniformité du plan.

Les causes générales qui s'opposèrent, dans l'Est de la Belgique, à un brillant essor architectural furent encore renforcées, en ARDENNES, par la rigueur du climat et l'éloignement des grands centres.

En outre, les éléments destructeurs semblent avoir particulièrement sévi sur les richesses artistiques de cette région.

Sans doute, il subsiste, dans certaines villes du Luxembourg ou du Condroz, quelques remarquables vestiges de l'architecture de la Renaissance. Mais ces spécimens sont si fragmentaires ou si isolés, les documents qui les concernent sont si rares et si incomplets, qu'il n'est vraiment pas possible d'en tirer des conclusions d'ensemble ([74 et 74bis]). Des maisons

comme celle du notaire Jadot, à *Marche* [75], ou comme l'Hospice Jamotte, à *Laroche*, ou comme l'Hospice Wilmotte, à *Houffalize* (1628), ou comme la Halle au Blé, de *Durbuy*, non moins que la maison du Bailliage, à *Bouvignes* (détruite par la guerre), ou le patriarcal manoir de Philippe d'Orjo, à Seilles-*Andenne* (1617) ne peuvent que nous remplir d'admiration, et nous faire déplorer, plus amèrement, toutes les causes qui ont dilapidé notre patrimoine wallon : guerres, luttes civiles, pillages, empiétements industriels, incurie des pouvoirs publics, insouciance des particuliers [76].

Au Pays Gaumais, et notamment à FLORENVILLE, certains détails d'architecture — portes ornées et sculptées, corniches de briques étagées en crémaillère, riches cheminées intérieures — dénotent des traditions techniques plus raffinées et une influence artistique indéniable, dont il semble difficile de préciser l'origine.

Le LIMBOURG est peut-être plus mal partagé encore, sous le rapport de la conservation des vestiges anciens, que les autres provinces orientales.

Des rares exemplaires de maisons des XVIe et XVIIe siècles existant à Tongres, à Saint-Trond, à Hasselt, à Gheel, à Herck-la-Ville, à Maeseyck, à Beeringen, se dégagent pourtant quelques constatations très générales [77].

L'architecture limbourgeoise de la Renaissance est tributaire à la fois de celle du Pays de Liége et de celle du Brabant. Les proportions de la façade, la silhouette du pignon — qui reparaît fréquemment sur la face principale de l'édifice — la disposition et l'encadrement des baies, rappellent ceux des maisons de Bruxelles ou de Louvain. Mais les matériaux viennent du terroir ou du Pays de Liége, et certains détails de construction — les murs ou pignons revêtus de tuiles, les poutres et traverses de bois couvertes d'un enduit goudronné — sont commandés par les particularités du climat.

Le rôle du charpentier semble avoir eu longtemps, au Limbourg, la prépondérance sur celui du maçon et du tailleur de pierre. La superbe construction qui décore un angle de la Grand'Place de Hasselt (*'t Zwert*,



Maeseyck. — Façade de 1631.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)



Tongres. — Maison du XVIe siècle.
(D'après un croquis de M. A. Heins.)



Hasselt. — « Maison des Comtes ».
(XVIIe siècle.)



Hasselt. — La « Maison de l'Épée ».
Grand'Place. (XVIe siècle.)

XVIe siècle), n'était pas, jadis, une exception dans l'architecture locale.

Dans cette maison, comme dans d'autres du même genre, mais plus modestes, disséminées dans la région, le rôle du maçon s'est borné à bâtir les fondations et le soubassement de l'édifice, — soubassement qui est très souvent en moellons ferrugineux du pays.

Aux étages, reparaissent les pans de bois hourdés, les baies à multiples lumières, potelets et croisillons de bois, les consoles massives soutenant les encorbellements et la corniche en large avancée. Nous retrouvons ici un dispositif propre au Limbourg, mais dont il existe quelques répliques à Liége et dans la région : entre les consoles de la corniche, et parfaitement abritées sous celle-ci, existent de larges ouvertures rectangulaires par lesquelles s'éclaire et s'aère le comble. De mignonnes lucarnes chevauchent la haute toiture, dardant vers le ciel la pointe déliée de leur épi de fer forgé.

Toute cette architecture respire l'aisance, la franchise, la bonhomie. Elle atteste, une fois de plus, la variété et la vitalité du tempérament local dans nos vieilles provinces.

NOTES DU CHAPITRE X

(1) Celui, par exemple, des peintres romanisants à Anvers, de Vredeman et de Coeberger en Brabant, de Jacques Dubreucq en Hainaut.

(1bis) Rappelons celui du Palais de Marguerite d'Autriche à Malines, de la Maison des Bateliers à Gand, du Château de Henin (Boussu) en Hainaut.

(2) La Maison des Bateliers, par exemple, réédifiée « en dur » en 1629, reproduisait trait pour trait la construction primitive en charpente. Incendiée lors du bombardement de 1695, la façade fut reconstruite avec un grand luxe ornemental, mais qui, par le choix des motifs et l'agencement, rappelle encore la technique du bois. L'architecte en fut, d'ailleurs, le maître-charpentier Antoine Pastorana (1697).

(2bis) La comparaison de ces deux derniers édifices est particulièrement intéressante au point de vue de l'évolution du style, en une centaine d'années; elle montre à l'évidence le passage des proportions empiriques à une ordonnance savante, l'abandon du schéma aux divisions verticales au profit des divisions horizontales, l'enrichissement du répertoire décoratif puisé aux sources classiques.

(3) A rapprocher des précédents, le pignon de l'ancienne Halle au Blé à Anvers et celui de l'ancienne Maison Biebuyck à Ypres (cf. note 5).

(3bis) En revanche, Bruges compte quelques façades de pierre du type en question.

(4) L'une des plus belles façades yproises reproduites par Böhm était située jadis à l'angle de la Grand'Place. Elle présentait deux étages en surplomb sous un

grand gable trilobé. Les sous-poinçons obliques soutenant les redents du trilobe étaient taillés en torsade. L'angle de l'édifice était constitué par un puissant poteau sur lequel reposait une grande statue de Madone dont le dais servait d'appui aux encorbellements supérieurs.

([5]) La Maison Biebuyck de 1544 (actuellement reconstruite rue de Dixmude, n° 52) mérite une mention spéciale par les réminiscences gothiques de sa façade : riches fenestrages de brique aux résilles « flamboyantes », grand arc brisé s'inscrivant dans le triangle du pignon, motifs moyenageux du soleil et de la lune, remplissant les médaillons d'angle.

([5bis]) Quant aux autres façades yproises particulièrement intéressantes que la guerre a détruites, c'est par dizaines qu'il faudrait les citer. Rappelons celles de la rue de Stuers (Estaminet du *Grand Tivoli*), du Marché au Bétail (ancienne Maison des Bateliers, 1629), de la Grand'Place (auberge *De Trompet*), de la rue *d'Elverdinghe* (Hôtel du XVI° siècle), de la rue des Chiens (ancien *Hôtel de Gand*, XVI° siècle), celle du Marché au Bois (*Au Jardin Public*, 1625).

([6]) Un assez grand nombre des façades anciennes d'Ypres sont aujourd'hui reconstruites. Oserions-nous dire qu'elles ont autant de séduction que les vieilles bâtisses disparues? Il leur manque cette perfection du détail qui venait de l'application fervente, de la patience « angélique », des artisans d'autrefois; il leur manque aussi cette variété de formes et d'expression qui était l'œuvre des siècles, et cette atmosphère d'intimité qui émanait des façades au badigeon délavé, aux petits carreaux clignotants et aux pinacles branlants.

([7]) A Furnes même : Marché aux Pommes et Grand'Place; à Bruges, rue de Jérusalem et rue Vieille de Gand; à Dixmude, canal de Handzaeme, etc.

([8]) Rappelons quelques-unes des plus jolies façades du Dixmude d'antan : celle de la rue de Woumen (1621) avec décharges à larmier en cintre surbaissé, tympan aux résilles de brique et petit pignon médian à gradins; celle du Marché au Poisson (1631) à fenêtre à tabernacle ornée d'une coquille; celle de la Grand'-Place (vers 1630) ornée de tympans et de cartouches sculptés; celle du quai de Handzaeme (1631), avec un gracieux pignon aux rampants ondulés et moulurés, baie à tabernacle et clés d'ancre fleuries.

([9]) La belle façade de la Brasserie Saint-Piat (1644) synthétise à merveille le style tournaisien de la Renaissance. Un autre spécimen remarquable de ce style est une maison du quai des Poissonceaux. Le Registre aux plans de cette ville, de 1682, contient un certain nombre de projets d'une ordonnance presque identique (maisons de la rue de Paris, du quai Notre-Dame, etc.), ce qui atteste, chez les constructeurs tournaisiens, de cette époque, une orientation de vues aussi précise qu'unanime.

([10]) Rappelons-en quelques aspects caractéristiques :

Une maison de l'impasse Dewasmes (récemment disparue) présentait un colombage en encorbellement, soutenu par de simples pièces de bois en équerre; le soubassement était en moellons.

Le type évolué, dans lequel les poutres apparentes se limitent à l'encadrement des baies, abritées sous un linteau commun, se retrouve dans une série de maisons anciennes, rue des Croisiers, n°s 39 à 43 : on y voit non seulement des fenestrages sériés et des châssis à fleur de mur, garnis de « petits bois », mais aussi un étage

encorbellé sur des consoles de bois. La toiture, couverte de petites tuiles plates, ne présente ni corniche, ni chéneau et déborde largement le parement.

Ailleurs, toujours avec les fenêtres aux multiples lumières, séparées par des potelets de bois affleurant le parement, nous trouvons le cordon larmier, en pierre, arasant l'appareil. C'est le cas pour la belle maison du Vieux Marché au Beurre (n° 18, angle de la rue de la Ture), qui nous montre un soubassement de pierre portant deux étages de briques du type susdit; une maison de 1622, aujourd'hui démolie (rue de Paris, n° 3), avait également des fenestrages avec châssis à croisillons, en bois, affleurant le parement de briques. Même disposition encore, dans une maison dont la porte est datée de 1660 (rue Barre Saint-Brice, n° 18).

Un autre type intermédiaire et qui se rapproche davantage de la maison en brique et pierre, — celui où des arcs de maçonnerie déchargent les linteaux de bois, — se voit en deux façades de la rue Royale (n°s 12 et 14). Les vides du rez-de-chaussée sont surmontés d'une poutre-linteau unique occupant toute la largeur de la façade.

([11]) Le type accompli de la façade tournaisienne de la seconde moitié du XVIIe siècle nous est conservé dans les maisons du « Baillage », Grand'Place. Un spécimen non moins remarquable de la même époque se trouve dans les maisons de fondation de la rue de Marvis, n°s 29 à 33 (1678).

([12]) En 1671, les magistrats opposent leur veto à la substitution de croisillons en bois à ceux de pierre pour une maison de la Grand'Place.

Une ordonnance du 18 juin 1671 stipule qu'il ne sera plus désormais payé d'indemnité à ceux qui, ayant préparé des châssis de bois, se verront en interdire l'emploi.

([12bis]) La pierre en usage à Tournai est presque exclusivement le calcaire gris-bleu de la région. La pierre blanche y est d'un emploi exceptionnel, par exemple dans les coquilles (rue de la Ture, n° 16) et les cartouches des tympans (rue de Paris, n° 13) ou les tableaux historiés des allèges (rue de l'Hôpital Notre-Dame, n° 9).

([13]) A Tournai : place de Lille, rue du Cygne, quai Notre-Dame, etc.; à Mons : Grand'Place, rue de Nimy, rue d'Havré.

([14]) Quoique exceptionnelle, cette disposition se présente à trois maisons de la Grand'Place : l'une à pignon à gradins (n° 24), les autres à pignon involuté (maisons avoisinant l'Hôtel de ville). On voit aussi un pignon involuté, rue des Fripiers, n° 26; un autre, rue des Clercs, n° 26; et divers pignons à gradins : rue de la Grosse Pomme, rue des Fripiers et rue des Clercs.

([15]) Le système des décharges malinoises apparaît également dans les façades des rue du Miroir, rue du 11-Novembre, n° 13 (1543), rue d'Havré, Grand'Place, n° 34, etc. Dans cette dernière, datée de 1580, des bas-reliefs figurent les armoiries de Charles-Quint et le perron liégeois. Rue d'Havré, l'encorbellement des arcs est soutenu par d'élégants pilastres à nervure, montant de fond.

([16]) Jacques Du Brœucq l'aîné et Jacques Du Brœucq le jeune (cf. *Biographie nationale*, t. VI, col. 207 à 210).

([16bis]) Pierre Lepoivre (cf. *Biographie nationale*, t. XI, col. 890).

(17) Malgré son allure classique, des réminiscences gothiques s'y révèlent, non seulement dans la mouluration et dans le dessin des entrelacs, mais jusque dans les chiffres qui datent l'édifice (cf. chap. VIII. Décoration).

(18) Parmi les façades d'inspiration brabançonne, rappelons la jolie maison d'angle de la place du Marché (n° 24) avec son gable à gradins, ses baies à double linteau, ses cordons larmiers et jusqu'au trou d'échafaudage perçant le pignon.

Un immeuble de même style, mais mal conservé, s'élève à l'angle de la place du Nord.

(18bis) Cet hôtel remonte vraisemblablement aux premières années du XVI° siècle. La mouluration des baies est d'une élégance remarquable.

(19) Parmi les petites villes du Hainaut, *Beaumont*, jadis, rivalisait avec Mons par l'élégance de ses baies aux arcs de décharge encorbellés sur de minces contreforts délicatement moulurés. Il ne reste de cette recherche architecturale qu'un seul rappel, fort incomplet, dans un immeuble de la rue Lemaire.

(19bis) *Thuin* conserve un ravissant exemplaire de demeure Renaissance : c'est l'ancien Refuge de l'Abbaye de Lobbes (1555).

(20) Les plus anciennes façades entièrement sous corniche existant à Gand datent de 1702 (Marché aux Grains : « Aux Armes de Zélande ») et de 1706 (immeuble au coin de la rue Breydel et de la rue de Bruges).

Une maison de 1701, rue Sainte-Catherine (local de la Commission des Monuments) présente encore un pignon central.

(21) Parmi les plus caractéristiques, on peut mentionner: celui de la rue Longue Monnaie (Oude Gevels), XVI° siècle; celui du Marché aux Grains (« Au Lion d'Or ») de 1652; celui de la Maison du Flûtiste (quai de la Grue) de 1669.

Les mêmes tendances se retrouvent encore dans le pignon de la maison des Bateliers non Francs (quai au Blé) de 1740.

(22) On la trouve, notamment, à la maison du Paon (rue Haute); à une maison de l'angle de l'avenue de la Cour; à la Maison des Mesureurs de Grains (quai aux Herbes); à des façades de la rue de Bruges, n° 65 et n° 29 (cette dernière actuellement démolie).

(23) Par exemple, à une façade de la rue du Serpent, et à une autre du quai de la Grue.

(24) Pourtant, dès le deuxième tiers du XVII° siècle, on constate une tendance à espacer les baies, par exemple à la maison du « Paon » (rue de Bruges), à celle du « Lynx » et à celle des Mesureurs de Grains.

(25) On les voit, notamment à l'ancienne imprimerie De Keyzer (coin du quai de la Grue et de la rue de la Monnaie), à une maison de la place du Sablon, à une autre de l'avenue de la Cour (n° 25), à deux façades de la rue de la Catalogne (n° 2 et 3), à celle du coin de la rue de Bruges et de la rue du Bellier, etc.

(26) Brillants spécimens à la « Maison des Sept jours de la Semaine » et à celle du « Flûtiste », quai de la Grue.

(26bis) Les plus remarquables étaient ceux de la maison Palfyn, rue du Vieux Bourg (démolie), dont les bas-reliefs représentaient des scènes de chirurgie.

(27) L'œil-de-bœuf involuté se voit, par exemple : à la maison du Lindeworm (1662), à celle des Mesureurs de Grains (1692), à celle formant l'angle des rues du

Bélier et du Luxembourg, à celle formant l'angle des rues du Bélier et de Bruges, à celle contiguë à l'imprimerie De Keyzere (rue de la Monnaie), etc.

([28]) Bel exemple dans une maison de la rue d'Abraham, n° 16. La plupart des rez-de-chaussée des maisons gantoises de la Renaissance ont malheureusement été remaniés.

([29]) Le Musée lapidaire (ruines de Saint-Bavon) conserve quelques types remarquables de portails gantois. Ceux de l'Hospice Alyns, de l'Hospice Wennemaer, de la ruelle de l'ancienne imprimerie De Keyzere sont aussi de jolis spécimens d'architecture locale.

([30]) La parenté avec la façade tournaisienne est frappante surtout dans l'ordonnance et la structure de l'ancienne imprimerie De Keyzere (coin du quai de la Grue) et dans la maison formant l'angle de la rue Haute et de la rue de la Caverne. Cf., par exemple, la maison située au coin de la rue de la Madeleine et de la rue du Floc à Brebis, à Tournai.

([31]) Un autre trait commun à quelques maisons gantoises et à certaines maisons bruxelloises, c'est le manque de justesse dans les proportions.

Dans les deux architectures, la hauteur du pignon est souvent disproportionnée à celle des étages et les lignes en sont balancées sans art.

Certains détails, dans l'une comme dans l'autre architecture, sont parfois hors mesure :

Exemples : à Gand, rue Basse des Champs, un minuscule médaillon ornant à lui seul un spacieux entablement ; à Bruxelles (Vieille Halle au Blé), une infime portion de larmier monté sur un haut pied et surmontant l'œil-de-bœuf.

Dans le même ordre d'idées, rappelons les godrons dont la direction contrarie le mouvement de la volute, comme dans un pignon de la rue Sainte-Catherine, à Bruxelles ; des balustres à renflement tourné vers le haut (Marché au Charbon) ou une coquille en stuc collée sur le nu du parement (Marché aux Herbes), dans la même ville.

Ces fautes de goût ne se rencontrent jamais ni à Tournai, ni à Bruges, où règnent des traditions architecturales plus sévères.

([32]) Exemples : rue Basse, à côté de l'ancienne Châtellenie, et série de maisons Grand'Place.

([33]) Le mélange du type bruxellois et du type gantois se retrouve dans une maison de la rue Haute et dans une autre de la rue de la Liberté.

([34]) Saint-Nicolas, Lokeren, Tamise, Deynze offrent encore, de-ci de-là, un joli pignon involuté, une porte gracieusement encadrée ou des clés d'ancres artistement dessinées. Mais Termonde n'a conservé, après la tourmente de 1914, aucune de ses maisons anciennes, où s'alliaient si pittoresquement, les caractères des styles gantois et brabançon.

([35]) La « Maison des Peintres » (à l'enseigne du *Pigeon*), élevée sur la Grand'-Place en 1553, fut, avec le palais Granvelle, la seule tentative d'architecture classique faite à Bruxelles au XVI[e] siècle. Notons cependant que le rez-de-chaussée, avec ses auvents, ses baies en série et sa porte cintrée, était de physionomie purement flamande. Cf. *La Grand'Place en 1594*, *op. cit.*

(35bis) Répétons ici que, jusque dans les dernières années du XVIIe siècle, les façades bruxelloises sont restées, en général, d'une grande simplicité. Le dessin de Pierre Bout (Musée de Bruxelles), reproduisant des façades du Marché au Poisson, façades datées de 1605, 1607, 1619, 1625 et 1690, est particulièrement instructif à cet égard. (Pierre Bout étant mort en 1702, le dessin est donc antérieur à cette date.)

La Grand'Place elle-même, si nous en jugeons par les dessins d'Augustin Coppens, conservait encore, en 1695, des pignons à gradins et des façades en charpente. (*Perspectives des ruines de la Ville de Bruxelles, dessinées au naturel par Augustin Coppens, 1695.* Bruxelles, Cabinet des Estampes.)

(36) Préface des *Palazzi di Genova* : avis *Al benigno lettore.* (Édition princeps, 1622.)

(37) Élevé entre 1550 et 1555, saccagé par les Réformés en 1579 et remanié en 1660. Son architecture dénote une parenté très proche avec les grands hôtels contemporains, de style classique, de Dijon, de Reims, de Lille. Son « italianisme » est nettement francisé; attribué à Van Oyen par Schoy et Goetghebuer.

(38) La construction de l'Hôtel de Nassau fut commencée à la fin du XVe siècle, sous la direction du maître d'œuvre Georges 't Serclaes. On y travaillait déjà en 1481, mais il ne fut terminé qu'en 1526.

Cet Hôtel de Nassau fut partiellement reconstruit entre 1625 et 1650. Un tableau de Van Schoor, au Musée de Bruxelles, nous montre cet hôtel tel qu'il était avant les remaniements qu'y fit apporter Charles de Lorraine.

Cf. COLINET et LORAN, *op. cit.* Reproduction d'une estampe de la collection d'Aremberg : *L'Hôtel de Nassau au XVIIe siècle.* Idem, tableau de P. Gyssels : *L'Incendie du Palais de Nassau* (Musée communal de Bruxelles).

(39) Le Palais d'Egmont, élevé au XVIe siècle, achevé au XVIIe, nous apparaît, tel qu'il était alors, dans le tableau de Snayers (*La Fête du Sablon*) au Musée de Bruxelles. Les pignons joliment festonnés, les irrégularités dans le tableau des baies, la simplicité du parement de pierre bleue sont aux antipodes des majestueuses ordonnances des « Palazzi di Genova ».

(40) L'hôtel de Bornonville nous est connu par une gravure de Sanderus, par le tableau de Snayers *Le Duc de Bornonville devant son hôtel* (Musée de Bruxelles) et par un dessin de Remigio Cantagallina (Musée de Bruxelles).

L'appareil de brique et de pierre, l'ordonnance très simple, relevée par quelques éléments pittoresques, n'ont rien de spécifiquement italien, mais, au contraire, un caractère brabançon bien marqué.

(41) Notamment l'Hôtel d'Hoogstraeten, élevé entre 1512 et 1526, et dont la cour était bordée d'arcades aux colonnes et aux voûtes gothiques. L'Hôtel de Montfort, bâti dans les premières années du XVIIe siècle, à l'angle des rues Isabelle et Terarken, était de style purement brabançon (cf. plan de Martin de Tailly, 1639).

(42) Le pavillon de l'Infante ou « Domus Isabellae », construit en 1625, échappe lui-même aux suggestions italianisantes du grand peintre de la Cour. Cet élégant édifice, bâti en briques et pierres blanches et couronné de quatre pignons involutés, était de physionomie toute traditionnelle et brabançonne, comme nous le montrent les tableaux de Sallaert et de Van Alsloot déjà cités. (Cf. VICTOR TAHON, *La rue Isabelle et le Jardin des Arbalétriers*, ch. III.)

(43) Cf. MERTENS et BUSCHMAN, *Historisch Album der Stad Antwerpen*, et HEDICKE, *Frans Floris*, pp. 102-109.

Somptueux pastiche de palais italien, au comble déprimé, aux baies étroites et espacées. Les trumeaux du premier étage avaient été couverts de peintures décoratives par Frans Floris lui-même, qui dilapida toute sa fortune dans l'érection et l'aménagement de l'édifice.

(44) Le portique et le pavillon du jardin (rue Rubens, n° 7) sont tout ce qui reste de la demeure de Rubens. L'atelier nous est connu par les gravures de Harrewyn, mais il faut observer que celles-ci, datant de 1684-1694, sont bien postérieures à la mort de l'artiste, et que l'immeuble avait pu être remanié dans l'intervalle. La reconstitution qui fut réalisée à l'Exposition de Bruxelles, en 1910, ne doit pas être tenue pour authentique. Il n'est pas du tout certain que la décoration de l'étage (réalisée en stuc, à Bruxelles) fut sculptée; il est bien plus probable qu'elle était peinte, comme le fut celle de la maison de Floris.

(45) En ce domaine, nos architectes sont restés très en retard sur leurs collègues français. Lors des reconstructions nécessitées par le bombardement de 1695, c'est-à-dire au seuil du XVIIIe siècle, certains maîtres bruxellois en sont encore aux conceptions architecturales du XVIe. C'est ainsi que la Maison des Boulangers offre des pilastres à chaque étage, et que la « Brouette » présente une superposition des ordres conforme à l'esthétique de la première Renaissance.

(45bis) Les façades de *La Louve*, du *Cornet*, du *Renard* (Grand'Place) sont des modèles du genre.

(45ter) Cf. vieilles façades rue Chair et Pain et Marché aux Herbes.

(46) L'Hôtel Plantin Moretus est trop connu et forme un trop vaste ensemble de bâtiments, pour que nous songions à le décrire ici (cf. fig. chap. II et Bibliographie); signalons tout particulièrement, sur ce sujet, deux articles substantiels parus dans le *Bulletin du T. C. B.* : celui de M. A.-J.-J. DELEN, Conservateur-adjoint du Musée Plantin (1924, pp. 393 et sqq.), et celui de M. M. SABBE, Conservateur en chef (1929, pp. 321 et sqq.).

(46bis) La première Renaissance vit s'ériger à *Anvers* quelques maisons patriciennes ou corporatives, d'une rare splendeur : l'Hôtel van Immerseel (Longue rue Neuve, 31), dont la construction remonte à 1496; la Maison des Portugais (Kipdorp), en 1511; l'hôtel des richissimes Fugger, les banquiers des rois (Rempart des Tailleurs-de-Pierres), en 1515; l'hôtel des Welzer et celui des Hochstetters (Kipdorp), contemporains du précédent; celui du bourgmestre Arnold van Liere (rue des Princes), achevé en 1520; le magnifique hôtel d'Érasme Schetz, dénommé « Het huis van Aken », élevé, en 1539, sur l'emplacement de l'ancien entrepôt des marchands d'Aix-la-Chapelle; l'Hôtel de Balthazar d'Ursel (Longue rue Neuve, 28), appelé « De Grooten Robyn », et qui devint plus tard la demeure du bourgmestre Van Straelen; le splendide hôtel dit « De Groote Zot » (Marché Saint-Jacques), construit pour les de Moelnere, dans la première moitié du XVIe siècle, avec la collaboration de Pierre Coecke. (On attribue à cet artiste la cheminée monumentale, provenant de l'immeuble susdit, qui décore aujourd'hui le Cabinet du Bourgmestre de l'Hôtel de ville d'Anvers; l'Hôtel de Moelnere est présentement occupé par les locaux du Conservatoire royal flamand.) (Note de M. J.-J. Winders.)

([47]) Rue Haute; on y accède aujourd'hui par la rue Reynders, où elle se trouve enclavée entre des constructions banales. Achevée en 1641, d'après la date inscrite sur la façade. (Cf. MAX ROOSES, *Jordaens Leben und Wercke*, Berlin 1906, pp. 125-126. — J. VANDEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 831-832.)

L'Hôtel Rockocx (rue de l'Empereur, n° 9), élevé entre 1647 et 1659, dénote l'influence de la Maison de Jordaens (façades sur cour).

Cette influence est très sensible aussi dans la façade de la Maison des Tanneurs (Grand'Place), de 1655, — la plus belle et la plus caractéristique de toutes celles élevées à Anvers vers le milieu du XVII[e] siècle.

([48]) Relation d'un séjour de Michel de Saint-Martin à Anvers en 1661. (*Ann. de l'Ac. d'Archéologie de Belg.*, IV, pp. 189-190.)

([49]) Le XVI[e] siècle vit s'ériger à Malines de superbes hôtels seigneuriaux, ceux, notamment, des comtes d'Hoogstraeten et de Nassau, dont les Archives de Malines nous permettent de nous faire une idée approximative.

([50]) Parmi lesquelles celle de la « Pomme d'Or » (1661).

L'une des plus jolies façades malinoises, celles de l'auberge du « Pekton » (rue des Pierres), a été récemment reconstruite. Elle présente un double encorbellement éminemment pittoresque.

Malines a conservé jusqu'à nos jours quelques beaux vestiges de ses maisons corporatives, entre autres cette tourelle des Arbalétriers, qui, avec ses cinq étages de plan rectangulaire que couronne un clocheton octogonal, est, en son genre, un spécimen accompli du style brabançon.

([51]) La rue de Malines, à *Louvain*, offre encore quelques remarquables façades des XVI[e] et XVII[e] siècles. De ce nombre est le « Jérusalem » au magnifique pignon involuté que bordent des bandes de pierre, lesquelles se retrouvent aux encadrements des baies suivant un schéma aussi gracieux que bien proportionné.

Lierre peut s'enorgueillir encore de son superbe « Eycken Boom » (angle de la Grand'Place), d'une si riche ordonnance — pilastres, colonnettes engagées, baies à fronton — et d'un dessin si pittoresque.

([52]) Le Brabant wallon partage, avec la région mosane, le privilège d'avoir conservé de remarquables vestiges de décoration intérieure. Nombreux y sont les départs d'escalier et les cheminées sculptés, les plafonds décorés de stuc et les boiseries artistement moulurées.

([53]) Cf. *Colinet et Loran*, op. cit. Ce recueil nous montre une curieuse façade liégeoise à pignon, actuellement démolie, où l'influence de l'architecture rhénane est particulièrement sensible (cf. chap. VI. Formes et structures, pignons).

([54]) Parmi les survivances du XVI[e] siècle, l'une des plus caractéristiques est la maison du bourgmestre Amay. A rapprocher de cette maison, un hôtel de la place Saint-Pierre, en style mi-gothique, mi-Renaissance.

([55]) Cf. J. HELBIG, *Biogr. Nat.* t. XII, col. 326.

([56]) Hôtel de Soer, rue Haute-Sauvenière. L'ordonnance primitive s'y retrouve partiellement, notamment dans la façade sur cour.

(57) Ce vandalisme fut accompli malgré les protestations des archéologues wallons. Cf. l'éloquent plaidoyer de M. Paul Jaspar au Conseil communal de Liége (décembre 1902), publié par l'Institut archéologique liégeois.

(58) Ces panneaux représentent des scènes d'animaux où se reconnaissent quelques célèbres sujets de fables. A moins que la décoration ne fût sensiblement postérieure à l'érection de l'édifice, il ne peut être question ici (comme on l'a prétendu) d'emprunts à La Fontaine (celui-ci n'étant né qu'en 1621). Il s'agit donc vraisemblablement de réminiscences d'Esope ou de fabliaux du moyen âge.

(59) Maison Havart, quai de la Goffe. La façade latérale est toute carapaçonnée d'ardoises; celle du quai est en colombage. La corniche est portée par de superbes modillons « à cymbales » analogues à ceux de la Maison Curtius.

(60) L'un des plus jolis exemples d'ornementation Renaissance se trouve dans une petite baie de la rue Chéravoie, n° 11 : l'encadrement de pierre est exquisement mouluré (pieds-droits, impostes, ouverture en arc plein-cintre et larmier horizontal surmontant celui-ci); les clés et les écoinçons de l'arc sont délicatement sculptés.

(61) Un autre exemple de décoration Renaissance, plus caractéristique encore, mais jusqu'à un certain point déconcertant par la date de 1693 inscrite sur la façade, est celui d'une maison de la rue Neuvice, n° 5. Le parement est entièrement en pierre; les baies du rez-de-chaussée sont en cintre fortement surbaissé, celles des étages sont rectangulaires, mais celles du troisième ont seules gardé leurs meneaux. Les trumeaux, étroits et très hauts, sont ornés de deux tableaux superposés, à cadres moulurés et saillants; des tableaux analogues remplissent les allèges et portent, aux angles inférieurs, des gouttes. Les cordons des seuils sont profilés en amende. Au-dessus du troisième étage règne un entablement à fasces, également orné de gouttes. L'allège centrale du premier étage porte, en bas-relief, un profil de moricaud et l'enseigne *Au Moriane*.

Si la date de 1693 est authentique, elle se rapporte vraisemblablement, non à l'édification première de cette maison, mais à sa restauration : le quartier Neuvice fut l'un des plus éprouvés par le bombardement de 1691; une réfection importante a donc pu être faite en 1693, et c'était une habitude générale, au XVIIe siècle, de dater les restaurations sans rappeler la date d'érection.

(62) L'une des façades liégeoises les plus intéressantes et les plus caractéristiques est celle de la rue de la Wache, n° 12, formant saillie sur l'alignement et présentant, dans sa double façade, de nombreuses particularités du style local au XVIIe siècle. A l'angle externe, gros chaînages de pierre; encadrements des baies en pierre; trumeaux et panneaux de remplissage en briques; comble fortement proéminent, sur longs modillons rectangulaires, et charpente à coyaux; façade principale à trois travées régulières, la médiane se prolongeant au-dessus de la toiture par une lucarne faîtière à petit comble pénétrant le grand; la lucarne est munie du « perroquet » traditionnel; la lucarne et l'angle du toit portent un petit pinacle piriforme; la façade principale a des baies régulières, simples au rez-de-chaussée et au premier étage, géminées aux étages supérieurs; une petite balustrade de fer, avec barre d'appui, placée dans le plan du parement, garnit les baies du premier étage; la façade latérale présente, aux étages supérieurs, des baies à trois lumières.

(63) La comparaison de cette savoureuse bâtisse avec une de ses voisines (rue de la Wache, n° 2) est extrêmement instructive : l'ordonnance plus régulière et plus

riche, les linteaux clavés à refends, la fleur de lys sculptée dans le panneau d'une allège du premier étage, suffiraient à indiquer, en l'absence du millésime (1692) le triomphe du style classique français.

(64) Malgré l'uniformité du type, la maison liégeoise de la fin du XVIIe siècle présente une telle diversité de détails que chacune se pare d'une physionomie originale et intéressante.

Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner une à une les façades, au premier abord si semblables, de la rue Pied-du-Pont des Arches. Toutes ne sont qu'une claire-voie aux montants de pierre; mais tantôt ceux-ci sont réalisés par des éléments relativement petits, tantôt par des blocs de grande dimension placés en délit; certains pieds-droits et linteaux sont à bossages, d'autres sont unis; les panneaux de brique remplissant les allèges sont parfois dans le même plan que la membrure de pierre, parfois en retrait, parfois légèrement saillants.

Même uniformité de type, et même variété de détails rue Pont d'Avroy : Au n° 34, les panneaux de remplissage, au lieu d'être en briques, sont en moellons; au n° 36, les panneaux de briques des allèges sont à léger relief; les cordons des seuils sont faiblement saillants sur l'ensemble du parement; sous la corniche, un gros modillon, taillé en diamant, s'intercale, entre d'autres plus petits et unis, au droit de chaque trumeau; au n° 6, les panneaux des allèges sont légèrement façonnés (coins coupés en arc de cercle). Le même détail se retrouve rue des Mineurs, nos 6 et 8; là, membrure et panneaux de remplissage sont en pierre; les trumeaux sont constitués par un pied-droit commun à deux baies.

(65) Comme maintes autres de nos villes, celle de Namur fut en grande partie reconstruite aux confins des XVIIe et XVIIIe siècles. Les façades de cette période (rue de Fer, rue de l'Ange, rue du Pont) s'apparentent étroitement à leurs contemporaines de Mons, de Liége et d'ailleurs : baies rapprochées séparées par d'étroits trumeaux, généralement à bossages, entablements très simples marqués par deux cordons moulurés.

(66) L'intérêt architectural des vieilles maisons namuroises réside plus dans le détail que dans la physionomie d'ensemble : linteaux en accolade (rue Saint-Nicolas, rue Bas de la Place, rue du Lombard), portails joliment encadrés (parmi lesquels un pur joyau : celui de l'Ancien Refuge de l'Abbaye de Floreffe, 1648), tourelles d'angle ou escaliers extérieurs (rue du Four), escaliers intérieurs aux rampes magnifiquement sculptées (caractéristiques par l'animal couché — chien ou lion — qui termine la main courante).

Une fois de plus s'atteste ici et la virtuosité des artisans wallons et l'étendue des ravages causés dans nos provinces par les vicissitudes de notre vie politique.

(67) Des consoles disposées en mâchicoulis existent ou ont existé jusqu'au début de ce siècle : à Namur (façades sur les quais), à Bruxelles (Hôtel Ravenstein), à Louvain (rue des Dominicains), à Bruges (rue du Casque).

(68) Le beau pignon de la rue de Heuzy a été abattu en 1933.

(69) La « Maison de pierre » de Visé, construite en « casteen » vers 1650, pour le mathématicien de Sluse, était un type accompli de ces bâtisses wallonnes, toutes de simplicité et de mesure d'où se dégage un charme à la fois robuste et harmonieux (cf. chap. III. Matériaux et techniques).

(70) A l'époque de la Renaissance, Spa n'avait pas que des façades en charpente, ainsi que le prouve un dessin de Breughel de Velours, conservé à Utrecht et représentant « La Grand'Place de Spa en 1612 ». On y voit une grande maison de pierre de pur type mosan.

(71) Signalons, à Stavelot (place du Marché), une très intéressante façade en brique et pierre, avec chaînages d'angle, baies géminées séparées par de larges trumeaux, et toiture à quatre très hauts versants, couverte d'ardoise et garnie de deux rangs de lucarnes superposées. (Cet immeuble remonte au XVIIe siècle et fit partie de la demeure des abbés.)

(72) Non moins intéressantes sont, à Theux, les maisons dites « de la Bouxherie » (1667), du Bailli (1631), la maison Dethrez et celles, de même style, de la rue de la Chaussée.

(72bis) Cf. chapitre VII, texte et figures.

(73) Bastogne, Mortehan, Virton, Bouillon avaient jadis de très nombreuses maisons à « carapaces d'ardoises », dont quelques rares exemplaires ont survécu.

Liége possède encore un certain nombre de façades habillées d' « écailles » : rue Saint-Jean-Baptiste, 9; rue Hors-Château, 44, etc.

(74) Le précieux album *La Province de Luxembourg*, édité pendant la guerre par le Comité provincial de Secours et d'Alimentation du Luxembourg, a attiré l'attention des archéologues sur quelques vestiges remarquables de cette province, parmi lesquels nous relevons : à Baumont-s/Ourthe, un relais de poste de pur style Louis XIII; à Soy, une très jolie baie jumelée à arcs en accolades et de belles ancres wallonnes en S; à Houffalize (Hôtel du Luxembourg) superbe escalier intérieur et cheminée monumentale.

(74bis) Bouillon et autres localités wallonnes mosanes : reproduction de dessins de Baldi et commentaire des « Viaggi d'Alemagna » (*Archives de Florence*, n° LVII) publiés par M. J. Cuvelier (cf. *Bull. du Touring Club*, 1923, pp. 458 et suiv.).

(75) Marche possède quelques vieilles maisons intéressantes, notamment, rue des Carmes, une brasserie datée 1699 — porte charretière, à encadrement de gros moellons formant harpes aux pieds-droits et arc à puissants claveaux.

(76) Remarquons que ces causes séculaires ont beaucoup contribué, avec la nature des matériaux du terroir, à fixer la physionomie de la demeure wallonne : l'insécurité perpétuelle y a fait prévaloir les murs massifs, les rez-de-chaussée aux baies étroites et rares, l'ornementation sobre et de faible relief, les dispositifs de protection et de défense (tourelles de guet, « loukeus », grilles, herses de fer, etc.).

(77) Parmi les villes limbourgeoises, Maeseyck est l'une de celles où le XVIIe siècle a laissé les plus intéressants vestiges. Rappelons : une façade de la Grand'rue datée 1643, d'allure très simple; une autre, rue Vers la Place, datée 1631, par de belles clés d'ancre et encorbellée sur de grands arcs; une autre encore, portant la date de 1620, où les encorbellements retombent sur des colonnettes à fûts ornés (rue du Bois), et sa voisine, dont certains détails rappellent l'ordonnance brabançonne.

CHAPITRE XI

LES INFLUENCES EXTÉRIEURES

Influences politiques. — Sans doute, on a beaucoup exagéré, autrefois, l'action personnelle des chefs d'État sur le développement artistique de leur temps. Il n'en est pas moins vrai que, dans certaines circonstances, le goût personnel d'un prince, ses faveurs et ses encouragements peuvent orienter, activer ou enrayer un mouvement artistique : les exemples en abondent dans l'histoire, et notre Renaissance n'y fait pas exception.

Lorsque, au début du XVIe siècle, *Marguerite d'Autriche* appela à Malines l'architecte bressois Guyot de Beaugrant, elle initia, indirectement, les constructeurs flamands au style qui fleurissait de ses grâces la cour de François Ier.

A l'aurore du siècle suivant, les *Archiducs Albert et Isabelle*, par leur désir de restaurer les ruines accumulées sur notre sol pendant quarante ans, et par l'esprit de catholicisme romain dans lequel ils poursuivirent la réalisation de ce but, imprimèrent à l'architecture un vigoureux essor en même temps qu'ils l'orientèrent vers un idéal esthétique très nettement défini [1].

Dans le dernier tiers du XVIIe siècle, les constructions exécutées sur l'ordre de *Louis XIV*, dans les villes belges qu'il avait conquises, suscitèrent parmi nos architectes une émulation qui engagea notre art de bâtir dans une phase nouvelle de son évolution.

Pourtant, pas plus sous Louis XIV que sous le gouvernement des Archiducs ou sous celui de Marguerite d'Autriche, le « génius loci » n'abdiqua. Malgré son évidente parenté avec l'architecture française, l'architecture belge, tant à la fin du XVIIIe siècle qu'au début du XVIe, reste nettement particularisée.

Influences artistiques.

L'*influence italienne* sur notre art de bâtir (2), admise, à la suite de Schoy, comme un axiome par certains critiques, ne se révèle qu'exceptionnellement dans l'édifice belge de la Renaissance, et s'y limite au domaine décoratif (2bis).

La « formule nouvelle empruntée à l'Italie » (3), appliquée à l'ensemble de notre architecture, est une légende qu'ont propagée à la fois les ennemis de la Renaissance (4) et ses plus fanatiques admirateurs (4bis).

Si les ouvrages de certains théoriciens de l'architecture, comme ceux des peintres et des graveurs, sont indéniablement marqués d'italianisme, si quelques grands monuments — comme l'Hôtel de ville d'Anvers ou l'église Saint-Charles en la même ville —, si certaines demeures d'apparat même — tels le Palais Granvelle à Bruxelles, la Maison Porquin à Liége ou l'Hôtel Rockox à Anvers — pouvaient, jusqu'à un certain point, se réclamer de la « formule » italienne, en revanche, ni la maison bourgeoise tournaisienne, ni celle d'Ypres, ni celle de Bruges ou de Gand, ni celle de Liége ou de Namur, pas plus que le Beffroi de Furnes (1629) ou l'Hôtel de ville de Hal (1616) ou le Nieuwerk d'Ypres (1620-1624) ou l'église des Jésuites à Courtrai (1607-1611), ou celle des Capucins à Gand (1632) ne peuvent, en aucune manière, être assimilés au « style italien » (5).

Quant à nos maisons bourgeoises de la Renaissance, hautes, éclairées de nombreuses baies, animées d'une décoration réaliste et coloriste, elles sont d'une physionomie absolument différente de celle de la maison italienne.

L'auteur responsable de l'assimilation de notre histoire architecturale de la Renaissance à celle de l'Italie est celui qui écrivait en 1879 :

« Quand, protégés par nos Archiducs, les Flamands retournèrent s'abreuver à la mamelle italienne, cette sublime nourrice tombée en décadence, n'avait plus à leur offrir que le lait frelaté des conceptions borro-

miniennes » ([6]). Et plus loin : « Otto Vœnius eut le dépit de voir adopter partout aux Pays-Bas l'architecture borrominienne » ([6bis]).

Pour réduire à néant cette littérature, il suffirait de rappeler :

1° Que le règne des Archiducs se place entre 1596 (Joyeuse Entrée de l'Archiduc Albert à Bruxelles) et 1633 (mort d'Isabelle);

2° Que Borromini est né en 1599, que sa première œuvre marquante date de 1640 (église de St. Carlo alle quattro fontane) et que l'influence de cet architecte ne prévalut en Italie que sous le pontificat d'Innocent X (1644-1655) ([7]);

3° Que Vœnius (Otto van Veen) mourut en 1629.

Il est donc matériellement impossible que le style de Borromini ait exercé quelque influence chez nous sous le règne des Archiducs, ni que Vœnius eût ressenti du dépit de cette influence ([8]).

Notons, au surplus, que de nombreuses contingences s'opposaient à la pénétration de l'influence italienne dans notre architecture privée de la Renaissance : le climat, la nature des matériaux, les traditions techniques des artisans, les circonstances politiques mêmes.

L'*influence espagnole* sur notre Renaissance paraît, au premier abord, assez admissible, puisque nos provinces ont été presque constamment régies, aux XVI[e] et XVII[e] siècles, par la maison d'Espagne. Une étude attentive des faits prouve cependant que notre architecture n'a rien d'espagnol. Tout s'est borné en ce domaine, à quelques emprunts isolés au style hispano-mauresque ([9]), mais l'imagination de nos décorateurs fut à peine effleurée par ces exemples, si ce n'est, peut-être, à Anvers ([9bis]).

Il est avéré que nos maisons aux gables à gradins n'ont jamais eu, en Espagne, ni analogues ni prototypes ([10]).

Pourtant, on parle encore couramment, de nos jours, de « pignons espagnols » — à propos des maisons en colombage de Verviers ou d'ailleurs —, de « briques espagnoles » — à propos de la chaude couleur de certains gables brabançons —, de « Spaansche deurkens » — à propos de nos portails en hors-d'œuvre —, alors que les uns et les autres sont spécifiquement belges.

La confusion vient de ce que, à la fin du XVIIe siècle, et plus encore au cours du XVIIIe, sous les dominations successives que nous subîmes, l'épithète d'« espagnol » fut appliquée à tout ce qui remontait au temps où nous régissait l'Espagne.

Sans doute, celle-ci a-t-elle laissé quand même son empreinte sur notre art, en l'orientant vers cette sorte de « grandezza » qui caractérise les productions de l'école anversoise. Mais c'est là une influence occulte qu'aucune donnée matérielle ne permet de préciser.

L'*influence germanique,* que prétendent reconnaître dans notre architecture les critiques allemands, se vérifie moins encore, si ce n'est peut-être pour la principauté de Liége, où l'on constate une vague analogie de structures et de formes avec celles de la région rhénane [11 et 11bis].

Pour le reste, tout au plus pourrait-on admettre une certaine influence — d'ailleurs néfaste — du « baroque » allemand sur la décoration brabançonne et plus particulièrement anversoise. C'est à ce propos, sans doute que Van Mander s'indigne de ce que, de son temps, « l'on tente d'introduire l'ordurier style moderne à l'allemande, dont nous nous débarrasserons difficilement » [12].

Quant à la Hollande, après sa séparation d'avec nos provinces, elle s'orienta vers une esthétique architecturale platement réaliste, tout à fait divergente de la nôtre et qui n'eut guère d'écho chez nous [13].

Mais si les influences italienne et espagnole ne se manifestent pas d'une manière bien sensible dans notre architecture de la Renaissance, et si les influences germaniques y sont à peu près nulles, en revanche, l'*inspiration française* s'y révèle prépondérante.

De même que les styles Henri IV et Louis XIII sont en germe dans les châteaux de la Loire, le style de la Renaissance belge est en germe dans le Palais de Marguerite d'Autriche, à Malines : les gables découpés, les ordres classiques s'épanouissant aux étages supérieurs, les lucarnes à tabernacle s'adossant aux combles aigus, les souches de cheminées monumentales, les fenêtres à chambranles, croisillons et frontons de pierre, les allèges formant balcon — tous ces éléments architecturaux, dont certains ne recevront chez nous, qu'au XVIIe siècle, leur plein développement,

mais dont l'ensemble constitue, par excellence, la physionomie de la maison belge —, se trouvent à Blois et à Chambord. L'architecte bressois, Guyot de Beaugrant les importa à Malines, dans le premier quart du XVIe siècle, c'est-à-dire bien avant l'intervention de Vredeman de Vries, de Rubens et de Borromini [14].

Pourtant, ni l'ascendant personnel de Guyot de Beaugrant, ni l'exemple du Palais de Marguerite d'Autriche, n'auraient suffi à orienter définitivement notre esthétique architecturale pendant un siècle et plus dans l'orbe de l'art français.

L'étude comparative des deux architectures — celle de Louis XIII et celle qui fleurit chez nous aux confins des XVIe et XVIIe siècles — révèle qu'elles ont obéi aux mêmes lois, subi les mêmes influences, présenté les mêmes caractères : elles sont les rameaux d'un même tronc, celui de la Renaissance française.

L'une et l'autre sont encore dominées, techniquement, par la tradition médiévale; l'une et l'autre sont entraînées, par le courant général de la pensée, vers le classicisme. A mi-chemin de deux époques antithétiques, elles sont aussi à mi-chemin de deux civilisations opposées : l'italienne et la germanique.

Pas plus que l'art gothique n'avait pu vraiment s'acclimater en Italie [15], la Renaissance ne put prendre solidement racine en Allemagne [16], ni en Angleterre : « Pour nous — disait naguère un archéologue anglais — la Renaissance, c'est bien plutôt la mort » [17].

En France seulement, et aux Pays-Bas méridionaux, s'accomplit l'harmonieuse fusion des formules médiévales et de l'esprit antique, la conciliation des tendances italiennes à sacrifier aux recherches abstraites les commodités pratiques, et des tendances germaniques à négliger le souci de l'ordonnance au profit des convenances matérielles. Notre architecture, comme celle de la France, n'est ni purement idéaliste, ni exclusivement utilitaire. Elle est, dans son ensemble, œuvre de logique, de bon sens, de clarté et de goût.

En réalité, une seule et même grande architecture s'est développée, pendant la Renaissance, des bords de la Loire à l'embouchure de l'Escaut, mais avec d'innombrables variétés régionales.

Une maison de Tournai ne diffère pas plus de celles de Reims que de celles d'Anvers; l'Hôtel de ville de Valenciennes n'est ni plus ni moins proche de celui de Paris que de celui de Furnes ([18]) : des transitions insensibles, mille liens infimes rapprochent l'architecture d'Henri IV et de Louis XIII de celle des Archiducs, et apparentent à celle de Flandre et de Wallonie l'esthétique de l'Ile-de-France ([18 et 18bis]).

Il n'en pouvait être autrement : issues des mêmes traditions — la romane et la gothique —, soumises aux mêmes techniques — celles de la brique et de la pierre de moyen appareil —, influencées par les mêmes courants d'idées — humanisme et contre-réforme —, placées dans des conditions politiques analogues — paix relative succédant à de grands désastres, cours austères et bourgeoisie opulente —, ces deux architectures devaient suivre une évolution parallèle et engendrer des créations similaires.

En outre, il est facile de constater que l'influence personnelle des grands architectes français — les Androuet du Cerceau ([19]), les Philibert de l'Orme ([19bis]), les Lescaut, ([19ter]), les Salomon de Brosse ([20]) —, et l'exemple de monuments comme les palais du Louvre et du Luxembourg, les églises parisiennes des Carmes, de Saint-Louis, de la Sorbonne, ou l'Hôtel de ville de Paris, se sont étendus de proche en proche jusqu'aux Pays-Bas. A la fin du XVIIe siècle, le rayonnement de l'architecture française — celle, notamment, du Palais de Versailles — est venu renforcer les prestiges acquis ([21]).

Ils n'ont pu, toutefois, répétons-le, ni annihiler le tempérament local ni submerger nos traditions architecturales particulières.

NOTES DU CHAPITRE XI

([1]) Les Archiducs encouragèrent le renouveau architectural par des actes, des édits, des subventions. L'évêque Miraeus rapporte qu'ils firent édifier ou restaurer plus de 300 églises. Ils posèrent la première pierre de maintes constructions, celles, notamment, de l'église des Augustins, à Bruxelles et de l'église de Montaigu; ils accordèrent de larges subsides aux bâtisseurs (communautés ou municipalités, notamment 300,000 écus pour l'église de Montaigu). Ils instituèrent à Gand un impôt spécial sur les vins (*'t Stuyverken ten tappe*) pour défrayer les travaux de restauration de l'église d'Akkerghem.

(2) Tout le volumineux mémoire de A. Schoy (*Histoire de l'Influence italienne sur l'Architecture des Pays-Bas*, Bruxelles, 1879) ne tend qu'à démontrer la dépendance complète de notre art de bâtir, vis-à-vis de celui de l'Italie. Cette thèse a été victorieusement combattue, en ce qui concerne notre architecture religieuse, par le P. J. Braun, S. J., *Die belgischen Jesuitenkirchen*, Fribourg en Brisgau, 1907.

(2bis) A Anvers, notamment, certains hôtels de maître ont conservé, dans l'aménagement intérieur, l'empreinte des goûts italianisants de leurs premiers propriétaires, tels l'hôtel de M. Léon Elsen-de Witte, rue de Vénus, l'ancien hôtel Rockox, rue de l'Empereur, une maison voisine de la Maison Plantin et un ancien Hospice, rue Gérard (démoli en 1882-1883), dont les portiques, encadrements de porte et escalier de chêne ont été transférés et utilisés — selon une disposition nouvelle — dans notre maison flamande du « Passer » (note de M. J. J. Winders).

(3) H. ROUSSEAU, *Trésor de l'Art Belge au XVIIe siècle. L'Architecture*, p. 4.

(4) RUSKIN (*Les Sept Lampes de l'Architecture*) définit ainsi la Renaissance : « Le moment où la pensée sérieuse, le sentiment sincère et la véritable imagination ont abdiqué pour faire place à une sensualité superficielle, à une vaniteuse ostentation de science et d'habileté, à une recherche continuelle des belles formes, indépendante de toute signification. »

(4bis) A. SCHOY (*Hist. de l'Infl. ital.*, *op. cit.*, p. 49) : « A partir de la fin du XVIe siècle, le style de la Renaissance devient exclusivement chez nous d'importation italienne. »

(5) Sans doute, l'aileron, qui est si caractéristique du style belge au XVIIe siècle, est aussi, à cette époque, un élément typique de l'architecture méridionale. Mais on pourrait poser ici la question de priorité des formes. (Cf. Chap. V, p. 45.)

(6) A. SCHOY, *op. cit.*, p. 52.

(6bis) A. SCHOY, *op. cit.*, p. 173.

(7) G. GROMORT, *L'Architecture de la Renaissance en Italie*, pp. 146-199.

(8) Il serait impossible de citer, en Belgique, au XVIIe siècle, un seul édifice où l'influence de Borromini soit manifeste. La plus classique de nos églises d'alors, la seule vraiment classique pourrait-on dire — Saint-Charles, d'Anvers — fut élevée entre 1614 et 1621, c'est-à-dire quand Borromini était encore adolescent.

(9) A l'Hôtel des Biscayens, à Bruges; dans les galeries intérieures de la Bourse d'Anvers; dans les arcades de la cour de l'Hôtel Van Immerzeel d'Anvers, construit en 1517 en style gothique décadent; et dans la Cour du Palais des Princes-Évêques de Liége, dont les colonnes rappellent celles de certains « patios » castillans.

(9bis) L'inspiration des coryphées de la Renaissance anversoise — les frères De Vriendt et Vredeman de Vries — semble avoir néanmoins subi l'influence des œuvres du génial artiste espagnol Alonzo Berruguete, fils d'un peintre attitré de Philippe le Beau et initiateur, dans son pays, de la Renaissance italienne. C'est probablement à son exemple que les décorateurs anversois firent, dans leur réper-

toire décoratif, une large place aux cuirs enroulés, aux médaillons, aux cariatides et aux grotesques. La prédilection de l'école anversoise pour les frises et les écoinçons étoffés d'entrelacs est probablement aussi de source espagnole (cf. les portes latérales de la mosquée de Cordoue et les boiseries ajourées de la grande mosquée de Kairouan). (Note de M. J.-J. Winders.) (Cf. chap. VIII, p. 207, décoration en méplats.)

(10) G. Des Marez a fait une constatation identique et catégorique à propos des édifices bruxellois du XVIIe siècle : « Il n'y avait, écrit-il, ni dans les matériaux employés, ni dans l'architecture usitée, absolument rien d'espagnol. » (*Traité d'Architecture*, p. 234.)

C'était déjà l'avis d'A. Schoy, qui déclarait : « ... l'appellation d'architecture espagnole (appliquée à notre art de bâtir) n'a jamais pu être employée que par des ignorants ». (*Op. cit.*, p. 86.)

(11) « Encore faudrait-il démontrer que les nouveautés ont été importées d'Allemagne en Belgique, alors qu'on pourrait soutenir qu'elles ont été exportées des Pays-Bas en Allemagne ! » (Note de M. P. Jaspar.)

(11bis) « En étudiant, par exemple, l'œuvre de l'éminent architecte hollandais Hendrik De Keyzer, on se rend compte qu'elle doit beaucoup de ses éléments décoratifs à l'art flamand des Corneille Floris, des Van Noye, des Luydinckx, des Van Steenwinkel, etc., éléments qui ont aussi passé dans le « baroque allemand ». Celui-ci est devenu bientôt du très mauvais « baroque », alors que notre architecture belge du XVIIe siècle conserve un incontestable cachet de dignité, un caractère national très intéressant, quoique très éloigné de la pureté classique. » (Note de M. J. J. Winders.)

(12) K. VAN MANDER, *Le Livre des Peintres. Biographie de Pierre Coecke.* Traduction H. Hymans, I, 187.

(13) H. PIRENNE : « La scission religieuse qui s'est produite entre le Nord et le Sud des Pays-Bas rend désormais impossible, de l'un à l'autre, tout échange intellectuel. » (H. PIRENNE, *Hist. de Belgique*, t. IV, p. 454.)

(14) Ce qui prouve que le palais malinois doit ses particularités de style à l'influence personnelle de l'architecte français, c'est que l'église de Brou, érigée vers la même époque (1503-1530), pour la même princesse, mais par des constructeurs flamands, est encore d'une physionomie architecturale toute gothique.

(15) A. CHOISY, *op. cit.*, II, p. 601 ; A. DE BAUDOT, *op. cit.*, p. 98.

(16) G. VON BEZOLD, *Die Baukunst der Renaissance*, pp. 93 à 110.

(17) SIR HERCULES READ, *Congrès international d'Histoire de l'Art*, Paris, 1921.

(18) Valenciennes, Douai, Tournai sont, à l'époque de la Renaissance, de vraies pépinières de constructeurs, dont les uns (comme Jean de Bologne) rayonnent jusqu'à Paris, les autres (comme le frère Huyssens) jusqu'à Maestricht.

(18bis) Elle comporte, notamment : la généralisation d'emploi de l'appareil mixte de brique et de pierre ; le parti de la structure réelle et de la distribution apparente ; l'adaptation des ordres aux étages ; les niches et les lucarnes à tabernacles ;

les colonnes à anneaux en bossages; les souches monumentales de cheminées; les plafonds décorés en stuc et polychromés; la vogue de certains motifs décoratifs (la volute retournée, la coquille, le mascaron); les jardins « à la française ».

(19) Vredeman de Vries, disciple de Pierre Coecke et apôtre de la Renaissance aux Pays-Bas, admirait passionnément Androuet du Cerceau, qu'il appelait « le Vitruve de son temps »; les œuvres des deux architectes présentent, d'ailleurs, une indéniable parenté.

(19bis) L'influence des architectes français sur nos praticiens se continua au XVIIe siècle. Un traité de perspective de Jean Pelgrin, où se trouve le monogramme de Lancelot Blondeel, contient, en annexe, des dessins de Hoeimaeker, parmi lesquels une copie qui porte la mention « Lorme ». (Bibliothèque de l'Université de Gand). Durant toute la Renaissance, les œuvres des graveurs français jouirent, aux Pays-Bas, d'une faveur exceptionnelle. Des recueils ou traités comme ceux de Le Muet, de Fr. Blondel, de Marot et Lepeautre, étaient dans tous les ateliers et furent même souvent réédités en Belgique ou en Hollande.

(19ter) Signalons aussi un exemplaire du *Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne*, de Fréart de Chambray, qui porte la mention manuscrite : « Ce livre est à Claude-Joseph Debettigniés. » (Bibliothèque de Mons.)

(20) Dans la correspondance échangée entre Rubens et Peiresc au sujet des tableaux de la Galerie Médicis le nom de « Monsieur Brosse » revient fréquemment, et toujours avec une nuance de respect.

(21) M. Rocheblave, professeur à l'Université de Strasbourg, a relevé, sur les registres de l'Académie Saint-Luc à Paris, des centaines de noms d'élèves venus de nos provinces, à Paris, dans les dernières années du XVIIe siècle.

CHAPITRE XII

LES CONSTRUCTEURS

La remarque faite par M. Soil, au sujet des auteurs d'édifices tournaisiens de la Renaissance, peut s'appliquer à l'ensemble de l'architecture privée des XVIe et XVIIe siècles : « Nous manquons presque totalement de renseignements sur les architectes et les artisans qui ont élevé nos constructions de cette période » (1).

Les *archives* de Tournai — exceptionnellement riches, et dépouillées avec un soin minutieux et méthodique (2) — ne nous livrent, pour l'époque la plus féconde de notre Renaissance, c'est-à-dire de 1600 à 1670, que le nom d'un maître-maçon, Quentin Rat, et de quelques « roctiers » et tailleurs de pierre: Isaac Hideux, Arnould Théry, la dynastíe des Taverne (3).

Encore faut-il observer qu'on ne signale aucune maison particulière qui serait leur œuvre (4).

Dans les autres villes, la situation est pire encore : à *Bruxelles*, les archives antérieures à 1695 ont disparu dans l'incendie de l'Hôtel de ville; à *Gand*, les registres aux plans et les autorisations de bâtir ne sont régulièrement conservés qu'à partir de l'extrême fin du XVIIe siècle; à *Bruges*, on ne trouve pas de registres aux plans, mais seulement une liasse de projets, généralement dépourvus de tout intérêt; à *Liége*, le bombardement de 1691 a détruit aussi la plupart des documents anciens, en même temps que d'innombrables édifices.

Partout, les pillages, les incendies, l'ignorance et l'incurie ont condamné à l'éternel oubli l'immense majorité des constructeurs de l'époque gothique et de la Renaissance, et ruiné leur œuvre.

Même pour nos plus grands monuments, l'*histoire de nos architectes* reste presque entièrement à écrire. Alors que les illettrés eux-mêmes connaissent, au moins de nom, nos plus illustres peintres, l'érudition n'a conservé qu'exceptionnellement, et par hasard, le nom des auteurs des chefs-d'œuvre d'architecture.

Cette injustice, générale d'ailleurs à toutes les époques, tient à des causes multiples et profondes : l'édifice n'est pas, comme le tableau ou la statue, un objet de collection qui tire avant tout sa valeur marchande du nom de son auteur — le public se soucie donc peu d'enregistrer ce nom; d'autre part, l'édifice est une œuvre collective, souvent de longue haleine, que font et défont les générations — il est donc difficile de démêler les apports successifs des praticiens et des artisans qui y ont collaboré; enfin, les architectes, qui ont toujours été, par nature, des laborieux, des modestes et des sages que ne grise point le vain retentissement du nom, se sont faits inconsciemment les complices du silence qui enveloppe leur histoire.

Pour la Renaissance, ce silence s'aggrave de renseignements inexacts et de contradictions sans nombre. Certes, il est des noms glorieux dans notre architecture des XVI[e] et XVII[e] siècles. Malheureusement, une recherche quelque peu attentive fait controuver les informations biographiques en apparence les mieux établies [5].

Nous ne pouvons donc émettre que des conjectures, relativement à la part qu'il convient de faire à certaines individualités, dans la création ou la propagation des formes architecturales, et dans la constitution des types régionaux de bâtisses.

*
* *

A de rares exceptions près [6], ce ne furent pas, semble-t-il, ceux auxquels la Renaissance décerna le *titre d'architecte* qui élevèrent la demeure bourgeoise, ni même le local corporatif [6bis].

Au XVI[e] siècle, les humanistes appliquaient indifféremment le nom d'« architector » au mécène qui faisait bâtir et à l'artiste qui dressait les plans de la construction. En France, les premiers qui se parèrent de ce titre furent un peintre, un ébéniste, un sculpteur [7]. Au XVII[e] siècle, on le donnait couramment, chez nous, aux peintres que nous appelons aujourd'hui « architecturistes » [8 et 8bis].

Sous les Archiducs, le titre officiel d'architecte appartint plus souvent à des hommes d'une activité multiple qu'à de vrais spécialistes de la construction : Jacques Francquart débuta par la peinture, il était aussi poète;

Wenceslas Coeberger était numismate, économiste, peintre; Pierre Lepoivre était géographe et peintre; Luc Fayd'herbe était peintre, et surtout sculpteur; le Père Guillaume Hésius était professeur de philosophie, prédicateur en renom... Tous étaient architectes par surcroît (9). Érudits plutôt qu'artistes, artistes universels plutôt que spécialistes de la construction, ces hommes ne pouvaient exercer sur la technique du bâtiment qu'une influence restreinte (9bis).



Lambert Lombard, par lui-même. (Liége, 1505-1566.)
Tableau du Musée des Beaux-Arts, Liége.
(Cliché G. Thone.)

L'action des *peintres*, des sculpteurs et des graveurs romanisants, s'opérant par les arcs de triomphe, les fonds de tableaux, les retables, les épitaphes, les frontispices, n'a pu être ni beaucoup plus étendue ni beaucoup plus décisive sur l'évolution des pratiques architecturales. Elle a dû

surtout agir indirectement, en habituant les yeux aux formes nouvelles et en orientant vers elles le goût public ([10 et 10bis]).

Il en fut ainsi, vraisemblablement, des œuvres de Lancelot Blondeel, de Lambert Lombard, de Martin Devos, de Bernard Van Orley, d'Otto Vœnius et de Pierre-Paul Rubens lui-même.

L'influence de *Rubens* sur l'architecture de son temps fut l'une des questions les plus controversées de notre histoire architecturale ([11]). Il n'est donc pas inutile de résumer ici les principales données de cette question et de rappeler les conclusions qui en découlent ([12]).

1° L'étude du *Codex Diplomaticus Rubenianus* ([13]) ne nous apporte, ni dans les lettres de Rubens, ni dans celles de ses correspondants, aucun témoignage de l'activité architectonique du grand Pierre-Paul, si l'on en excepte quelques allusions aux *Palazzi di Genova.*

2° L'examen de ce dernier ouvrage ([14]) et des passages du « Codex » qui s'y rapportent ([15]), permettent de confirmer l'opinion de Ch. Ruelens : « Rubens s'est borné à recueillir les dessins des Palais de Gênes... » ([16]).

3° Quant à l'« illustre paternité » des plans d'édifices que certains persistent à lui attribuer, la critique en a fait depuis longtemps justice ([17]). « En somme, Anvers ne possède qu'un seul morceau où l'intervention de Rubens puisse être tenue pour certaine, c'est le portique de la cour de l'hôtel habité par le peintre » ([18]).

4° La façade principale de cet hôtel et celle du château d'Elewyt, de physionomie toute flamande et traditionnelle (pignons crénelés, fenêtres à meneaux et croisillons de pierre, cordons moulurés, lucarnes construites, pinacles d'angle, etc.), prouvent que Rubens n'était pas l'architecte novateur, l'apôtre du style « borrominien » ([19]) que l'on a voulu voir en lui, puisqu'il n'a pas cherché à moderniser ces façades.

5° Quant au portique lui-même et au pavillon, s'il est incontestable qu'ils portent la griffe du maître, il n'est pas du tout certain qu'il en ait imaginé de toutes pièces l'ordonnance. Il est même vraisemblable que celle-ci est inspirée de modèles français ([20]).

6° Enfin, l'étude des « fonds d'architecture » dans les tableaux de Rubens montre que celui-ci fut le moins « architecturiste » des peintres de son temps. Il excelle à réduire au strict minimum les éléments architecturaux, à en dissimuler, par des artifices de composition, les proportions et la structure, à réaliser des synthèses décoratives où quelques traits suffisent à évoquer un temple, un palais, un pont... [21].



Anvers. — Maison de Rubens.
Atelier, cour, portique et jardin.

En somme, à aucun moment de sa vie, Rubens n'a fait œuvre d'architecte.

« Et pourtant..., l'architecture anversoise a pris, à l'époque rubénienne, une allure particulière, à la fois très « Louis XIII » et très flamande, où il est impossible de ne pas reconnaître le sceau du génie de Rubens. Et ce qui fait l'originalité de cette architecture, c'est précisément la prédominance du caractère décoratif sur le caractère constructif, de l'élément pittoresque sur l'élément rationnel » [21bis].

*
* *

L'influence des *théoriciens* sur notre architecture domestique dut être plus limitée encore que celle des peintres et dessinateurs.

Les *préceptes écrits*, les commentaires esthétiques, les descriptions verbales, devaient nécessairement rester lettre morte pour la plupart des

praticiens, et ce ne sont pas les croquis simplifiés, voire simplistes, dont s'illustrent nombre d'ouvrages du temps, qui pouvaient révéler l'Antiquité ou la Renaissance italienne à ceux qui n'avaient pas passé les monts, c'est-à-dire à l'immense majorité des constructeurs.

Pour juger de la soi-disant « profonde influence » qu'eut sur la formation professionnelle des praticiens l'œuvre des Vredeman de Vries, des Serlio, des Francquart et de leurs émules en théorie, il n'y a vraiment qu'à comparer les planches gravées illustrant leurs traités, aux monuments contemporains encore existants et aux « vues de ville » des peintres du temps. Le contraste est absolu.

Notons, d'ailleurs, qu'aucun de nos théoriciens belges n'a essayé de remonter aux sources directes de l'Antiquité.

La première édition de *Vitruve* fut publiée, à Anvers, en 1649 ([22]). Jusque-là, ses ouvrages ne furent connus chez nous qu'à travers le commentaire de Serlio — Italien francisé —, traduit par Pierre Coucke — Flamand italianisant —; donc à travers une double assimilation dans le temps et dans les lieux ([22bis]).

***

Autrement importante que celle des théoriciens fut, sans doute, pour le développement des techniques et des formes, l'influence de ces obscurs « maîtres d'œuvre » qui, de Bourgogne, d'Artois, de Flandre ou de Brabant, se répandaient sur toutes les provinces de France et des Pays-Bas, de ces « roctiers » wallons et de ces maçons flamands, volontiers itinérants, que l'on trouvait œuvrant de Saint-Omer à Maestricht.

Ces modestes techniciens, mi-artistes, mi-artisans, astreints à l'acquisition de la « maîtrise » et à la production du « chef-d'œuvre » ([23]), se formaient par la pratique et les traditions orales du chantier : la sûreté du coup d'œil et de la main, le sentiment — inné ou acquis — des proportions et des formes, la conscience professionnelle, leur tenaient lieu d'érudition et de génie.

Nos maîtres d'œuvre pouvaient, au surplus, s'initier aux conquêtes de la Renaissance sans quitter leur province. Sur tous les points de notre sol, de grands édifices leur offraient des leçons de composition et d'ordon-

nance [23bis]. En outre, les chantiers et les ateliers foisonnaient de modèles décoratifs — « patrons » et « moules » —, les uns transmis par l'époque bourguignonne, les autres soi-disant copiés sur l'« antique » ou inspirés par des créations contemporaines. Il y avait là matière suffisante à vivifier l'imagination de nos artisans et à stimuler leur effort.

Mais, en général, ils semblent s'être peu souciés d'italianisme ou de classicisme. Et lors même que, dans des constructions d'apparat, ils croyaient appliquer les ordres selon Vitruve, ils ne faisaient, le plus souvent, qu'adapter aux traditions locales les conceptions de la Renaissance française — déjà assimilées au vieux fonds roman [24] —, et que traduire, avec les moyens de leur temps, les idées et les goûts de ce temps.

L'examen des *Registres aux Plans* — ceux, notamment, de Gand et de Tournai — prouve à l'évidence que les véritables architectes de la maison belge de la Renaissance furent des *gens de métier*. Les projets et « profils » soumis à l'inspection des magistrats sont presque tous d'un dessin sommaire et incorrect; il ne s'y joint ni épure ni métré — à peine, parfois, une échelle; quelques-uns sont grossièrement coloriés. Beaucoup portent des signatures maladroites, et l'indication de la profession du signataire : avant l'extrême fin du XVIIe siècle, *aucun* auteur de plan ne se prévaut du titre d'architecte.

En revanche, on est frappé du grand nombre de projets déposés par des charpentiers, même à Tournai, où les « roctiers » semblaient mieux qualifiés pour ce rôle [25]. Ce fait atteste que le charpentier continuait à bénéficier, à la Renaissance, de l'importance qu'il avait acquise dans l'architecture domestique du moyen âge, alors qu'il était le constructeur par excellence, l'architecte nécessaire de la maison en charpente ou en colombage [26]. Nombreux, d'ailleurs, furent les travailleurs du bois qui firent, dans l'architecture monumentale, figure d'architectes [27]. N'oublions pas, au surplus, que dans la plupart des villes, charpentiers, menuisiers, maçons et tailleurs de pierre étaient unis dans une même gilde, celle des « Quatre Couronnés », soumis à la discipline de règlements communs et de traditions identiques et, par conséquent, pénétrés des mêmes conceptions [28].



Gand. — Maison des Quatre Couronnés, 1666.

C'est par ces gens de métier que se perpétuèrent, dans notre architecture domestique, jusqu'au seuil du XVIII[e] siècle, les principes de l'art gothique; c'est par eux que se maintint, à travers toutes les vicissitudes des dominations étrangères, l'existence des styles régionaux; c'est par eux que notre architecture de la Renaissance ne cessa de s'alimenter aux sources autochtones et de se différencier de toutes les autres par des traits vraiment nationaux.

NOTES DU CHAPITRE XII

(1) E. SOIL DE MORIAMÉ, *L'Habitation tournaisienne*, 1904, pp. 187-188.

(1bis) Une constatation analogue a été faite par M. P. Parent à propos de l'architecture lilloise : « Il faut renoncer à rien découvrir dans les archives pour les habitations privées. Sauf quelques exceptions, dues à des copies de contrats d'arrentement, nous ne pouvons avoir que des aperçus généraux, recourir qu'à des hypothèses. » (*L'Architecture civile à Lille*. « Avant-propos », p. 11.)

(1ter) De son côté, M. P. Saintenoy constate, à propos de l'ignorance où nous sommes sur les auteurs de mainte église bruxelloise du XVII[e] siècle : « Jusqu'ici, les recherches de nos annalistes se sont heurtées, au sujet de ces questions, à un impénétrable inconnu qui a défié tous les efforts. » (*Un Architecte bruxellois inconnu*, p. 1, « Bull. des Comm. roy. d'Art et d'Archéologie », 1924.)

(2) A. DE LA GRANGE et L. CLOQUET, *Études sur l'Art à Tournai*, 1889.

(3) A. DE LA GRANGE et L. CLOQUET, *op. cit.*, 1[re] partie, pp. 44-71 à 75.

(4) E. SOIL DE MORIAMÉ, *op. cit.*, p. 188.

(5) Rappelons quelques-uns d'entre eux : ceux des maîtres brabançons du XVI[e] siècle : la dynastie des Keldermans, les deux De Waeghemaeckere, Louis Van Bodeghem, Christophe Van den Berghe, Henri Van Pede; ceux des fameux Renaissancistes anversois; les deux De Vriendt (dits Floris), Paul Luydinckx, Vredeman de Vries; ceux de leurs grands émules : Pierre Coucke d'Alost (à Bruxelles); Lambert Lombard, à Liége; Lancelot Blondeel, à Bruges; ceux des « ingéniaires » des

Archiducs : W. Coebergher, J. Hardouin, Th. de Mol, J. Francquart, S. Boullain; ceux des Jésuites bâtisseurs : d'Aguillon, du Blocq, Huyssens, Hoeimaeker; sans oublier, dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, les Fayd'herbe, les De Bruyn, les Pastorana, les Gilles Van den Eynde.

Les notices biographiques concernant ces maîtres se trouvant dans la *Biographie nationale*, dans les ouvrages de Cloquet, de Goetghebuer, de Baert, etc., il serait doublement inutile de les publier ici.

([5bis]) Citons quelques exemples de contradictions et d'inexactitudes flagrantes : A cent pages d'intervalle, un maître de la critique belge attribue les plans de l'église des Carmélites, à Bruxelles, d'une part à Wenceslas Coebergher, d'autre part à Jacques Francquart. (MAX ROOSES, *Codex Diplomaticus Rubenianus*, pp. 326 et 427.) Dans un ouvrage récent on lit que la façade et la tour de l'église Saint-Charles d'Anvers sont « l'œuvre du peintre Guillaume Hésius, alias Huyssens, de Bruges, qui subit l'influence de Rubens ». (K SLUYTERMANS et A. CORNETTE, *Intérieurs anciens en Belgique*, p. 5.) Or, les biographes font naître à Anvers, en 1601, un Guillaume Hésius, et à Bruges, en 1577, un Pierre Huyssens. (CH. PIOT, *Biographie nationale*, t. IX, p. 318; THIÈME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, t. XVI, p. 573; H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. IV, p. 465.)

De la confrontation de leurs biographies, il est impossible de démêler la parenté, la vie, les œuvres des deux Dubrœucq de Mons. (*Biographie nationale*, t. VI, pp. 207-210.)

Non moins embrouillées sont les dynasties des maîtres brabançons, les Keldermans, dits Van Mansdale, ou les Van Mansdale dits Keldermans (cf. G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, I, p. 29, et *Biographie nationale*).

Si l'on essaye de contrôler ces données en remontant de référence en référence, on aboutit presque exclusivement à Baert, dont Schayes disait déjà, vers 1850, qu'il était « fort incomplet et superficiel » (*op. cit.*, p. 373). GOETGHEBUER, dans ses *Notices sur les Sculpteurs et Architectes des Pays-Bas* (*op. cit.*), s'est attaché à compléter les recherches de Baert, mais seulement en ce qui concerne l'architecture du XVIII[e] siècle, dans les provinces septentrionales.

([6]) Celle de Corneille De Vriendt, dit Floris, qui dressa les plans de la maison de son frère Frans, à Anvers.

Il est vraisemblable pourtant que les génials inspirateurs de nos grands édifices de la Renaissance — tels que Paul Luydincx à Anvers, Lambert Lombard à Liége ou Lancelot Blondeel à Bruges — furent aussi requis de prêter leur concours à l'érection de certaines maisons corporatives ou patriciennes. Mais faute d'en trouver la confirmation dans les Archives ou les Mémoires du temps, nous ne pouvons faire état de cette hypothèse, si séduisante soit-elle.

Rappelons que la tradition attribue à Lambert Lombard la construction de deux hôtels particuliers : celui du chanoine Jean Oems de Wyngaerde (dont la façade corinthienne, qui s'élevait près de l'église Saint-Lambert, fut démolie en 1830), et celui de l'humaniste Liévin van der Beke (depuis hôtel Desoer de Solières), dont il subsiste des vestiges à front de la rue Haute-Sauvenière et sur une cour intérieure.

([6bis]) Pour les édifices importants, on confiait à un spécialiste, dit « deviseur de plan » (et non architecte), le soin d'établir l'ordonnance et le devis de la construction. C'est ainsi que Guyot de Beaugrant fut le « deviseur » du Palais de Marguerite d'Autriche, tandis que Keldermans et de Waeghemaeckere en furent les

« maîtres de l'œuvre ». Mais il ne semble pas que cette pratique fût courante ni surtout qu'elle s'étendît à l'édification de la maison bourgeoise.

Remarquons encore, à ce propos, que les Archives de Bruges nous apprennent que, le 12 novembre 1580, le Magistrat de cette ville chargea le peintre Pierre Pourbus de dresser les plans de restauration de la Chapelle Saint-Christophe et de ceux de plusieurs magasins y attenants. Mais on ignore si ces constructions ont été réalisées. (GILLIODTS, *op. cit.*, p. 7.)

(7) C. ENLART, *Manuel d'Archéologie française. Architecture religieuse*, p. 75.

(8) Martin de Vos, van Ehrenberg, Teniers, Van Dyck, Jordaens lui-même, sont appelés « architectes » par les biographes du temps (Van Mander, Jacob de Wit, etc.)

(8bis) Dans le cartulaire de Tournai renfermant les ordonnances des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles relatives au métier des maçons et consorts, il n'est fait nulle part mention de la profession d'architecte. Une ordonnance, très détaillée, de 1566, énumère les « Doyens, soubs Doyens, Jurez, Eswars, maîtres et suppost des massons, tailleurs de pierres, tailleurs d'images, paveurs, cauchieurs, briqueteurs et cauffouriers faisans ensemble l'une des 35 bannieres de cette ditte ville... »

En 1669 on adjoint aux susdits métiers celui des « placqueurs », mais il n'est pas encore question d'architecte.

Pourtant, à cette époque, la profession d'architecte commençait à recevoir, en France, la consécration officielle en même temps qu'elle était soumise au joug des pouvoirs et des formules. La création de l'École française de Rome (1664) et celle de l'Académie d'Architecture, par Colbert, en 1671, favorisèrent le triomphe de l'académisme classique, dont les conquêtes de Louis XIV allaient bientôt étendre l'emprise jusque sur nos provinces.

« Par une singulière ironie — dit Auguste Schoy — le mystérieux initié à l'arcanum magisterium, déchu de sa suzeraineté séculaire, reprend la qualification d'architecte, nom qui, par sa signification, indique une surintendance qui va cesser d'exister pour lui. » (*Op. cit.*, p. 27.)

(9) Cette situation ne s'était pas améliorée à la fin du XVIIe siècle. L'architecte de la Cour, François de la Vigne junior (nommé en 1673), « était aussi maître forestier du pays de Namur ! » (P. SAINTENOY, *Un Architecte bruxellois inconnu*, *loc. cit.*, p. 2.)

(9bis) Nous en trouvons une preuve évidente dans le fait que partout où s'éleva une œuvre exceptionnelle, en désaccord avec le génie local ou le goût régnant, cette œuvre resta sans réplique. Rappelons : à Anvers, la maison de Floris et l'atelier de Rubens ; à Louvain, l'hôtel van 't Sestig ; à Bruges, l'hôtel des Biscayens ; à Liége, l'hôtel Desoer-de Solières attribué à Lambert Lombard ; à Tournai, la Grange aux Dîmes de l'abbaye Saint-Martin et la façade de style brugeois de la rue de Paris.

(10) Qu'on étudie, par exemple, les Arcs de Triomphe dessinés en 1544 par Pierre Coecke pour la Joyeuse Entrée de Philippe II à Anvers, d'une inspiration visiblement étrangère et si éloignée des traditions gothico-flamandes.

(10bis) L'invention de la gravure au burin, réalisée au début de la Renaissance, répandit à profusion les documents graphiques, favorisant dans une large mesure la diffusion des formes et des tendances nouvelles. Toutefois, celles-ci mirent longtemps à se généraliser dans le domaine architectural, alors qu'elles triomphèrent si rapidement sur le terrain pictural et ornemental.

L'unique maison construite à Bruxelles, au XVIe siècle, dans le style classique, est précisément la « Maison des Peintres » bâtie sur la Grand'Place en 1553, ce qui prouve bien l'influence restreinte des Renaissancistes sur notre art de bâtir à cette époque.

La « Maison des Peintres », détruite par le bombardement de 1695, ne fut pas réédifiée dans le style du XVIe siècle. On la retrouve dans son aspect primitif, sur la gravure représentant la Joyeuse Entrée de l'Archiduc Ernest, en 1594, *op. cit.*

(11) Bornons-nous à rappeler deux opinions diamétralement opposées :

« Pierre-Paul Rubens et J. Francquart doivent être considérés comme les véritables fondateurs du baroque flamand. » (G. VON BEZOLD, *Die Baukunst der Renaissance, Leipzig*, 1908, p. 109, § 80.)

« Celui-ci (Rubens) passe aux yeux de bien des gens pour le véritable propagateur de l'architecture baroque dans son pays, mais nous pensons devoir le contester catégoriquement. » (J. H. PLANTENGA, *L'Architecture religieuse dans l'Ancien Duché de Brabant*, La Haye, 1926. « Introduction », p. XLIX.)

(12) Cf. O. VAN DE CASTYNE, *La Question Rubens dans l'Histoire de l'Architecture.* (Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. I, fasc. 2, pp. 103-119.)

(13) MAX ROOSES et CH. RUELENS. Cf. *Bibliographie.*

(14) 1° Le titre exact du recueil, qui est celui-ci : *Palazzi di Genova, Raccolti e designati da Pietro-Paolo Rubens*; « Designati » — c'est-à-dire désignés, choisis — et non « disegnati » (dessinés), comme on l'a écrit au XVIIIe siècle;

2° La préface, l'avis « Al benigno lettore », signée et datée par Rubens de mai 1622;

3° Le caractère même des dessins, où rien ne rappelle la virtuosité, la fougue rubéniennes.

(15) Lettres de Rubens à Pierre van Veen, 19 juin 1622; de Peiresc à Rubens, 1er et 21 juillet, 8 et 30 septembre 1922.

(16) CH. RUELENS, *P.-P. Rubens. Documents et Lettres*, Bruxelles, 1877, pp. 104, 107 à 113. (Cf. *Codex*, t. II, p. 426.)

(17) H. HYMANS, *La Belgique Illustrée*, Anvers, p. 482. — A. SCHOY, *op. cit.*, pp. 321-324.

(18) H. HYMANS, *loc. cit.*

(19) O. VAN DE CASTYNE, *op. cit.*, pp. 111-112.

(20) IDEM, *Ibidem*, pp. 116-117.

(21) IDEM, *Ibidem*, p. 114.

(21bis) IDEM, *Ibidem*, p. 118.

(22) A. SCHOY (*Histoire de l'Influence italienne*, p. 23) a démontré, il y a près d'un demi-siècle, qu'il n'y a pas eu aux Pays-Bas, au XVIe siècle, ni par Pierre Coecke ni par un autre, d'édition ni de traduction de Vitruve. Cette erreur n'en continue pas moins à être propagée par certains critiques.

(22bis) Comme le remarque A. Schoy (*op. cit.*, p. 123), « les proportions de Serlio avaient aux yeux des coloristes flamands des mérites incontestables qui les firent prévaloir : la vigueur et le jeu des saillies, la largeur des masses et la simplicité plantureuse des membres moulurés ».

Serlio, arrivé en France en 1541, y mourut en 1552. La traduction de Coecke est de 1553.

A. Schoy, parlant de l'influence de cet ouvrage sur nos constructeurs, note fort judicieusement (*op. cit.*, p. 121) : « Nos architectes du XVI[e] siècle, en copiant Serlio, croyaient bien sincèrement agir d'après les préceptes de Vitruve ». On pourrait ajouter que leurs contemporains et de nombreux historiens d'art ont partagé cette illusion.

([23]) Par exemple à Tournai : Ordonnances de 1566, 1585, 1662 et 1668. Ces ordonnances ne stipulent pas la nature du chef-d'œuvre. Celle du 27 juillet 1739 impose comme chef-d'œuvre, aux « fils de maîtres », « une poitrine de cheminée et un manteau de briques », aux non-fils de maîtres, le même travail et en plus « un cul-de-lampe ». (E. SOIL, *L'Habitation tournaisienne*, p. 183.)

A Gand, le tailleur de pierre Jean Van der Linden fait pour son « épreuve », en 1643, une « cheminée antique ».

A Lille, on note, dans l'énumération des « chefs-d'œuvre » présentés par les charpentiers (1603), un double « cassis croisié », de quatre fenêtres et, parmi les travaux imposés aux maçons (1601), « une devanture de maison avec le premier étage de grez ou de blancq ou de briques avec bois ». (Cf. P. PARENT, *L'Architecture civile à Lille*, p. 64.)

([23bis]) Le biographe de Jacques Dubreucq, rapporte que le château de Boussu, élevé par cet architecte en 1539 pour Jean de Hennin, était tenu, par les contemporains, pour un modèle de goût et de style, et que les jeunes artistes s'y rendaient pour s'initier à l'art de bâtir. (LACROIX, *Recherches sur Jacques Du Breucq*, Mons, s. d.)

([24]) Cf. O. VAN DE CASTYNE, *L'Architecture de la Renaissance dans ses rapports avec l'art roman*. (Ann. du XII[e] Congrès International d'Histoire de l'Art, Bruxelles, 1930.)

([25]) Cette situation se prolonge jusqu'à la fin du XVII[e] et même au début du XVIII[e] siècle : à Tournai, en 1684, Antoine Dubois, charpentier, présente un « profil » de maison; entre 1673 et 1711, Guillaume Herscamp, charpentier, signe de nombreux projets de façade; il en est de même pour un autre charpentier, A. J. Théry, entre 1667 et 1700. A Bruxelles, c'est un charpentier, Pastorana, qui reconstruit la Maison du Cornet après le bombardement de 1695.

([26]) L'influence du charpentier fut prépondérante là où de vastes exploitations de forêts avaient amené la création de puissantes corporations d'ouvriers du bois, notamment dans la région d'Anvers, dans celle d'Ypres, dans celles du Limbourg et du Luxembourg. Dans la région mosane, comme au Hainaut, l'influence du charpentier était contre-balancée par celle du tailleur de pierre.

([27]) Rappelons l'exemple de Jean du Blocq, charpentier, architecte de plusieurs églises de la Compagnie de Jésus, et celui de Destrez « escrignier », auteur de la Bourse de Lille.

L'ingérence du charpentier dans l'ordonnance de l'édifice explique certaines particularités du style lillois, comme aussi du style brabançon, et l'influence, sur la décoration architecturale, d'ouvrages comme le *Recueil de Meubles* de CRISPIN VAN DEN PAS le Jeune (Amsterdam, 1642).

([28]) Une maison gantoise de 1666 (quai des Chaudronniers) porte encore en bas-reliefs les emblèmes des « Quatre Couronnés ». On ignore si ce fut là le local de la Gilde, ou seulement la demeure d'un des maîtres de la corporation, le tailleur de pierre Van der Linden (cf. chapitre VIII. Décoration architecturale).

CHAPITRE XIII

ÉVOLUTION GÉNÉRALE ET CARACTÈRES PERMANENTS DU STYLE

CONCLUSION

Les constatations essentielles qui se dégagent de l'étude des éléments architectoniques et architecturaux de la demeure bourgeoise belge, à l'époque de la Renaissance, sont donc : le respect de la structure traditionnelle et la persistance du caractère local.

Loin d'être, comme on l'a trop longtemps cru, un pastiche de l'architecture italienne, celle qui fleurit dans nos provinces fut le résultat d'une évolution artistique autochtone, parallèle à celle des idées et des sentiments, évolution qui, par des transitions douces, innombrables, presque insensibles, va du gothique bourguignon au style classique de Louis XIV.

Nulle part on ne peut mieux saisir les caractères et suivre, pour ainsi dire pas à pas, les phases de cette évolution que dans la maison bourgeoise.

Ce qui fait la gloire et le charme de nos vieilles villes, c'est moins tel ou tel monument d'exception que les innombrables demeures anciennes où se reflètent les aspirations de nos populations et les vicissitudes de leur histoire. A cet égard, Bruges, Tournai, Gand, Liége, Anvers, Bruxelles, Malines, Furnes — et jadis, plus qu'aucune de ses rivales, Ypres la Belle — valent bien qu'on les admire à l'égal de Florence, de Sienne ou de Venise.

Parmi les tendances les plus générales et les plus persistantes de notre architecture, il faut rappeler :

Le recours aux matériaux du terroir, combinés en vives oppositions de tons;

La distribution du plan conformément à la convenance;

La fidélité aux techniques traditionnelles et au type régional;
Le schéma pyramidant;
Les combles à hauts versants;
Les baies en série, hautes et nombreuses;
Les arcs de décharge au tympan aveugle;
Les cordons larmiers;
Les amortissements au moyen de lucarnes, pinacles, épis;
La prédilection pour une décoration réaliste et coloriste.

Sur ces données fondamentales, nos maîtres d'œuvre ont greffé successivement les éléments que leur imposaient les variations des idées et des goûts, mais sans jamais renoncer au génie du terroir.

Ce qui différencie surtout notre architecture des XVIe et XVIIe siècles de celle du moyen âge, c'est le recours aux ordres classiques, comme source d'ornementation d'abord, comme principe d'ordonnance ensuite. Dans ce domaine, nos constructeurs sont nettement tributaires de la France.

***

A vrai dire, l'esprit de la Renaissance se manifeste dans notre art dès la *fin de l'époque bourguignonne*. Les fonds de tableaux de Memling, de Gérard David, de Quentin Metsys et de leurs disciples nous montrent des décors architecturaux où dominent les colonnades, les dômes, les coupoles. Le mobilier, l'orfèvrerie, la tapisserie du temps s'adornent de détails empruntés au répertoire classique. La maison consulaire des Biscayens, à Bruges (1498), certaines demeures patriciennes même — celles des Van Lier et des Van Immerseel à Anvers, celle des Van der Sikkel à Gand — ont été déjà effleurées par le souffle moderne, ainsi qu'en attestent des recherches de symétrie et certaines grâces du style. Mais ce ne sont là que des signes avant-coureurs des temps nouveaux.

Avec le *règne de Charles-Quint* s'est ouverte une des grandes phases de notre histoire artistique. L'ère de foi unanime, l'ère des cathédrales était close; celle de la puissance communale, celle des beffrois et des hôtels de ville, l'était aussi. En revanche, l'humanisme allait élargir l'horizon intellectuel, favoriser l'esprit laïque et l'individualisme, accroître

l'importance de la personnalité et, conséquemment, celle de la demeure privée.

Dès les premières années du XVIᵉ siècle, l'*influence de Marguerite d'Autriche* — princesse d'esprit cultivé et de goût délicat — et celle de sa cour — composée de savants, de lettrés et d'artistes —, orientèrent notre



Malines. — « Het Hemelryck »
(rue Notre-Dame, 64). XVIᵉ siècle.

art de bâtir vers des voies nouvelles. Le Palais de la régente, à Malines, devint pour nos constructeurs une source intarissable d'inspiration. C'est là qu'ils apprirent à greffer, sur la structure traditionnelle, l'ordonnance classique; c'est là qu'ils trouvèrent le prototype des pignons aux découpures capricieuses et le modèle de quelques formes caractéristiques, telles que les chapiteaux aux volutes tournées vers l'intérieur et les corbeaux façonnés en consoles ou en culots.

Ce fut une période de notre architecture entre toutes captivante que ce début du XVIe siècle, où nos artistes, séduits par un idéal nouveau, mais encore attachés à la tradition médiévale, tentèrent d'émanciper leur génie en combinant les données de l'expérience ancestrale avec les conquêtes spirituelles de leur époque. Les édifices issus de cet effort sont d'un style plus original, plus expressif, plus humain pour tout dire, que les œuvres accomplies sous l'empire de théories rigoureuses. Ce qui donne



Liége. — Palais des Princes-Évêques. — Colonnade intérieure.
(Cliché Nouvelle Société d'Editions.)

à la Maison des Poissonniers de Malines, comme à celle des Francs Bateliers de Gand ou au Palais des Princes-Évêques de Liége, leur puissant intérêt artistique, c'est le savoureux mélange de formules surannées et de procédés d'avant-garde, de timidités réfléchies et d'audaces ingénues, de barbarismes étranges et de trouvailles exquises.

Nos maîtres d'œuvres de ce temps imprimèrent à notre architecture un si magnifique élan qu'il devait résister à la tourmente des guerres civiles et religieuses pour rebondir, plus vigoureux et plus hardi, au début du XVIIe siècle et se maintenir jusqu'au triomphe du néo-classicisme.

En cette première moitié du XVIᵉ siècle, nos villes s'enrichirent de charmantes demeures, dont on chercherait en vain le prototype en Italie ni même en France. Le style de la maison belge à cette époque se caractérise par l'excellence des matériaux et de leur mise en œuvre, par la fidélité au schéma gothique de la claire-voie, la prédilection pour certaines formes : arcs de décharge en anse de panier, en accolade ou en « arc Tudor », pieds-droits finement moulurés et parfaitement embasés, baies abritées sous des linteaux en accolade —, et par une décoration fouillée, exubérante, où s'amalgament les lignes tourmentées du gothique tertiaire et les fioritures de la première Renaissance française.



Vers la fin du règne de Charles-Quint, diverses influences engagèrent l'élite de nos constructeurs dans les arcanes des conceptions abstraites. Ce furent, d'une part, les ouvrages théoriques de Serlio et de ses commentateurs, d'autre part certaines réalisations architecturales teintées de classicisme, comme la Maison des Peintres à Bruxelles, la Maison de Frans Floris à Anvers et, plus tard, la Maison Porquin à Liége [1].

Toutefois, les plus fervents de nos romanisants — Lancelot Blondeel, Lambert Lombard et Pierre Coucke lui-même — s'écartèrent délibérément d'une interprétation trop stricte des théories de Vitruve, dont la froide précision contrariait leur amour du pittoresque et répugnait à leur libre imagination.

Quant à la masse de nos maîtres d'œuvres et de nos artisans, elle ne suivit qu'avec une extrême lenteur et une prudente réserve l'évolution des idées et des formes. Quel que pût être, d'ailleurs, leur désir d'émancipation intellectuelle, nos constructeurs étaient liés à la tradition par un impérieux concours de circonstances : climat, nature des matériaux, technique séculaire, règlements corporatifs, besoins et goûts de la clientèle.

Les rares constructions qui nous sont restées de la seconde moitié du XVIᵉ siècle attestent, par la diversité des moyens et le charme des réalisations, combien était ardent l'esprit de recherche, féconde l'imagination, raffinée la technique de nos maîtres d'œuvres d'alors. Ces constructions,

toutes rayonnantes de ferveur artistique, toutes fleuries de grâce délicate, laissent deviner ce qu'aurait pu être, sur notre sol, cette première Renaissance, si elle avait pu s'épanouir au soleil de la liberté.

Hélas! au lieu de la magnifique efflorescence architecturale qui eût dû se produire, ce fut, pendant les troubles qui, de 1556 à 1596, ensanglan-



Anvers. — La Place de Meir au XVII[e] siècle, par E. De Bie.
(Cf. Musée d'Anvers et Musée d'Ixelles.)
(Cliché app. à la « Nouvelle Société d'Editions »).

tèrent le ***règne de Philippe II,*** la stagnation presque complète de la bâtisse, stagnation aggravée par l'accumulation de désastres sans nombre : sièges, bombardements, incendies, sacs et pillages... qui jetaient bas nos édifices religieux et municipaux, nos demeures urbaines et rurales ([1bis]).

Au XVII[e] siècle, de nouvelles causes vinrent contribuer à la disparition des maisons du XVI[e] : précarité des constructions en colombage, défense des magistrats de rebâtir ou de restaurer les façades caduques, dédain des constructeurs pour une esthétique périmée.

Mais à défaut d'abondants vestiges architecturaux, les œuvres de nos dessinateurs et de nos peintres sont là pour nous restituer la physionomie de nos villes durant la première Renaissance.

Qu'il s'agisse de Bruxelles ou d'Ypres, de Gand ou de Liége, d'Anvers ou de Tournai, l'architecture domestique de la seconde moitié du XVIe siècle apparaît encore tout empreinte de tradition médiévale.

La plupart des maisons ont leur pignon en façade. Ce pignon est très souvent en bois, à rampants unis ou trilobés.

Les constructions en colombage sont extrêmement fréquentes.

Les baies s'ouvrent sous des arcs de décharge ou sous de puissants linteaux, ordinairement protégés, les uns et les autres, par des larmiers; arcs et larmiers affectent de préférence la forme de l'accolade ou du cintre surbaissé; les fenêtres sont munies de croisillons et de volets; les portes s'abritent ordinairement sous un plein cintre.

De petits auvents, des lucarnes, des oriels ou bretèches, des tourelles d'angle, animent et individualisent la physionomie pittoresque de ces demeures et achèvent de les apparenter à celles de l'époque gothique.

Néanmoins, certains détails architecturaux, tels que minces colonnettes ou pilastres adossés aux trumeaux, métopes et triglyphes divisant un entablement, cordons au pur profil classique, motifs ornementaux imités de l'antique, impriment à cette physionomie traditionnelle le sceau, tout de délicatesse et de grâce, de la première Renaissance (2).

***

Au lendemain de la Trêve de Douze ans, l'essor artistique, comprimé pendant quarante ans de troubles, rejaillit avec vigueur. Un besoin général de paix, une soif de confort et de jouissance, une hâte de réparer les ruines et de regagner le temps perdu, firent surgir partout à la fois sur notre sol, les reconstructions et les édifications. L'architecture qui s'épanouit alors de Furnes à Liége et d'Anvers à Tournai, reflète, plus qu'aucune autre peut-être, le tempérament belge.

Au demeurant, toutes les circonstances favorables à l'éclosion d'un style se trouvaient à ce moment réunies. Après la séparation des Pays-



Bruxelles. — La Procession du Sablon au XVIIe siècle. Tableau de A. Sallaert au Musée de Bruxelles.

(Cliché app. à la « Nouvelle Société d'Editions »).

Bas du Sud d'avec ceux du Nord, le sentiment national s'était éveillé pour la première fois parmi nos populations. Pour la première fois, sous le gouvernement des Archiducs, une réelle unité politique et économique, religieuse et culturelle, se trouvait réalisée sur notre territoire. Un même idéal — celui de la Contre-Réforme —, une volonté unanime — celle de réparer les désastres et de maintenir la paix —, des goûts identiques — ceux du faste cossu et des riches couleurs —, animaient le peuple et ses gouvernants.

Ces communes aspirations trouvèrent leur plus brillante expression dans l'école de peinture d'Anvers, et leur plus concrète réalisation dans l'architecture belge des premières années du XVIIe siècle.

Ainsi que l'a dit excellemment un auteur (3), « ce fut une belle époque, la deuxième Renaissance des lettres, des sciences et des arts... » et spécialement, peut-on ajouter, de notre art de bâtir.

Albert et Isabelle protégèrent les peintres et les architectes, auxquels ils commandèrent des travaux nombreux. En donnant l'exemple d'un luxe calme, digne, presque bourgeois, les Archiducs orientèrent notre art vers une monumentalité un peu prosaïque, un peu massive, mais bien équilibrée et puissamment accentuée (3bis).

C'est à l'aurore de ce XVIIe siècle que l'école d'Anvers adopta, dans la pratique réelle, les inventions théoriques et graphiques des coryphées de notre Renaissance, ceux, notamment, de Pierre Coeck et de Vredeman de Vries.

Jusque-là, a dit un critique éminent, « ils avaient beau inventer des modèles, on ne leur permettait pas de passer à l'exécution » (4). Leur fortune changea sous l'empire des goûts et de l'esprit nouveau. En 1601, Vredeman de Vries donne une nouvelle édition de son ouvrage *Variae architecturae formae*. Il meurt en 1609, en plein triomphe de ses formules. Le style de Vredeman, alourdi de volutes, de consoles de thermes, d'obélisques, de bossages et de reliefs, devait séduire, plus qu'aucun autre, une génération d'artistes passionnément épris de couleur et de mouvement.

L'ascendant de l'école anversoise imprima à toute l'architecture belge de la première moitié du XVII siècle, un caractère de vigueur, de richesse et de réalisme très particulier.

Les signes les plus apparents et les plus généraux du style architectural qui a fleuri sous les Archiducs sont :

Le parti de la distribution apparente et de la structure réelle;

Les proportions solidement équilibrées;

Les murs aux parements de brique et de pierre, aux angles vigoureusement accusés par des chaînes, des harpes, des bossages et refends;

Les façades au shéma pyramidant;

Les pignons et frontons à ailerons;

Les portails en « hors d'œuvre »;

Les combles escarpés, hérissés de lucarnes, de hautes cheminées et d'épis;

Les décorations massives, fortement solidarisées à la structure, richement étoffées et puissamment contrastées.

En résumé, architecture de grand caractère, d'aspect vraiment monumental, de proportions solidement équilibrées, de physionomie robuste, franche, énergique et pourtant avenante, en un mot éminemment nationale.

Ce style de notre deuxième Renaissance — bien fait pour plaire à Isabelle, la « grande dame aux somptueux mais sévères autours » ([4bis]) — s'opposait, par son mouvement, sa fougue, sa sensualité, au style calme, délié, tout intellectuel, de la première Renaissance. C'est ce qui explique que certains critiques aient considéré le règne des Archiducs comme une période de décadence architecturale.

Et pourtant, une époque qui a érigé la Halle aux Draps de Tournai, le Palais de Justice de Furnes, l'église Saint-Charles d'Anvers, mérite mieux que l'indifférence ou le dénigrement.

Dans le domaine de l'architecture privée, le « style des Archiducs » a laissé sur notre sol quelques productions particulièrement attachantes. Bornons-nous à rappeler ici, parmi bien d'autres : la cour de l'Hôtel Plantin à Anvers, le petit Château Walbourg à Saint-Nicolas, la Maison des Trente-Six Ménages à Huy, la Maison de Montaigu, dite « des Archiducs » et la plus parfaite peut-être des constructions de cette période, la Maison Curtius à Liége.

Les particularités régionales qui différencient ces édifices n'en accusent que davantage la communauté de style et d'inspiration.

Hélas! l'efflorescence constructive qui avait marqué le règne d'Albert et d'Isabelle fut de courte durée. Dès 1621, la mort de l'Archiduc, coïncidant avec l'expiration de la Trêve de Douze ans, livra à nouveau nos provinces au joug de l'Espagne et aux désastres de guerres incessantes. L'essor architectural fut donc à nouveau ralenti, mais l'impulsion s'en répercuta jusqu'au moment des conquêtes de Louis XIV.

***

Dans le second quart du XVIIe siècle la fougue décorative de l'école anversoise s'accrut encore, sous l'influence de Rubens et de Jordaens. Toutefois, contrairement à une opinion trop répandue, l'action de Rubens sur l'architecture de son temps fut limitée au domaine ornemental; à aucun moment de sa vie Rubens n'a fait œuvre de constructeur.

Mais, par cette sorte de subordination où il a tenu l'architecture vis-à-vis de la peinture, par son dédain de la logique constructive, sa passion des formes plantureuses et rebondies, ce décorateur de génie a orienté le goût de ses concitoyens vers un style architectural éminemment mouvementé et expressif, où l'élément pittoresque l'emporte sur l'élément rationnel, et dont le caractère décoratif prime le caractère constructif.

Vers le milieu du XVIIe siècle, les outrances décoratives s'accentuèrent, à Anvers, dans le sens du « baroque », mais jamais elles n'étendirent leurs ravages à l'ensemble de notre architecture. En dehors du rayon d'influence de l'école anversoise, par exemple à Bruges, à Tournai, à Liége, il ne peut à aucun moment être question ni d'influence rubénienne, ni d'architecture « baroque ».

Il n'en est pas moins vrai que, comparé à celui qui s'était esquissé dans nos provinces vers le milieu du XVIe siècle, notre style architectural de 1650, empreint de lourdeur et d'emphase, pourrait, bien plus que le « style des Archiducs », être considéré comme une décadence des techniques et du goût, s'il n'était avéré, qu'il n'y a pas, à proprement parler, de décadence en Histoire de l'art, mais seulement une suite naturelle d'actions et de réactions.

Par une singulière fortune, nous possédons côte à côte, en diverses de nos villes, des exemplaires typiques du XVIe et du XVIIe siècle (5). Con-

structivement, on n'aperçoit aucune différence essentielle entre les édifices des deux époques : la persistance des traditions régionales s'y marque à l'évidence. Mais on y saisit à première vue l'influence des idées régnantes



Gand. — Marché-aux-Grains.
Maisons de 1652 et de 1575.

sur l'interprétation des mêmes thèmes architecturaux : la différence de sentiment entre les deux époques s'y exprime éloquemment dans le rythme de l'ordonnance, sereinement calme d'une part, passionné de l'autre, et dans l'accent du décor, discret et précieux au XVI[e] siècle, grandiloquent et fastueux au XVII[e].



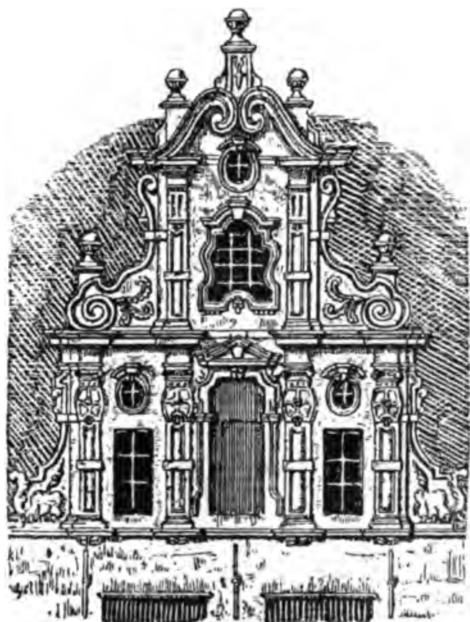
Anvers. — Maison des Tanneurs (1655) et Maison des Drapiers (1541) (avant restauration).

(Cliché Nouvelle Société d'Editions.)

Une fois de plus, les licences d'imagination et les erreurs de doctrine d'une génération préparèrent l'avènement d'un art nouveau. L'adoption unanime, à la fin du XVIIe siècle, du style Louis XIV fut une réaction

contre les fantaisies architecturales et les débauches décoratives de l'école d'Anvers.

Mais, pas plus sous Louis XIV que sous Charles-Quint, le *genius loci* n'abdiqua. Malgré son évidente parenté avec l'art français, l'architec-



Anvers. — Rue Mutsaert, 30 (vers 1650).



Anvers. — Rue du Couvent. (Façade sur cour, 1698.)

ture belge de la fin du XVIIe siècle, comme celle du début du XVIe, reste nettement particularisée (6 et 6*bis*).

On y retrouve toujours le schéma de la claire-voie, le faîte aigu, les lucarnes « flamandes » et l'accent pittoresque de nos maisons gothiques.

En conclusion :

Au point de vue purement artistique, le XVIe siècle peut être considéré comme l'âge d'or de notre Renaissance. L'esprit de recherche, l'enthousiasme, la verve heureuse qui animaient alors nos maîtres d'œuvre et nos artisans ont imprimé à leurs productions un impérissable reflet de jeunesse et d'humanisme. Par l'harmonie calme des lignes, la mesure discrète des reliefs, l'élégance déliée de l'ornementation, des édifices comme

la Maison des Drapiers d'Anvers ou la Maison Amay à Liége se parent d'une sorte de noblesse classique.

Au XVII[e] siècle, cette beauté transcendante s'efface au profit d'une conception plus pratique et plus sensuelle, mais où se traduit avec force le tempérament national.

Par suite de contingences particulièrement favorables, c'est sous le règne des Archiducs Albert et Isabelle que notre architecture a trouvé son expression la plus complète, la plus typique, sinon la plus esthétiquement parfaite.

En nos demeures bourgeoises d'alors se sont concrétisés tous les goûts de la race et de l'époque : celui de la logique, celui de la stabilité et de la régularité, celui du confort et de l'opulence, celui de la couleur et du pittoresque.

Au XVII[e] comme au XVI[e] siècle, la maison belge, issue de la persistance des techniques médiévales mises au service de l'esprit de la Renaissance, doit son originalité, son charme et sa valeur esthétique au génie avec lequel ses constructeurs ont résolu l'antinomie fondamentale de ces données.

Jusqu'à l'aurore du XVIII[e] siècle, ils ne se sont départis ni des principes traditionnels imposés par le climat, la nature des matériaux, le tempérament local, ni des procédés techniques élaborés par l'expérience successive des générations. Tout en se pliant aux goûts et aux tendances esthétiques de leur époque, ils ont créé une architecture domestique d'un style vraiment rationnel, vraiment expressif, vraiment adéquat au caractère du terroir et de ses habitants.

L'unité de conception, la communauté de goûts et de sentiments que révèle l'architecture domestique de nos provinces aux confins des XVI[e] et XVII[e] siècles, prouvent qu'il y avait dès lors une âme belge, une patrie belge, un art, une architecture belge.

C'est ce qui rend si précieux et si attachants pour nous des édifices comme l'Hôtel Moretus-Plantin d'Anvers, la Maison Curtius de Liége ou la Maison des Trente-Six Ménages de Huy.

A l'époque où furent élevées ces demeures, les conditions économiques et sociales étaient singulièrement analogues à celles d'aujourd'hui. Peut-être est-ce en retournant aux sources de cet art autochtone et rationnel de la Renaissance, sans pour cela pasticher le passé, ni renoncer aux suggestions de la science moderne, que nos architectes pourront découvrir ce « style », adéquat aux aspirations et aux contingences actuelles, que d'aucuns, parmi les meilleurs, cherchent encore anxieusement.

NOTES DU CHAPITRE XIII

(1) Rappelons aussi : à Liége, l'Hôtel de Soer (vestiges rue Haute-Sauvenière); à Mons, l'Hôtel de Peissant (rue des Clercs); à Bruges, la Maison des Arbalétriers (rue Saint-Georges); à Anvers, une façade jadis très belle, mais à présent banalisée (place Verte, n° 33).

(1bis) Ces désastres furent particulièrement néfastes à Anvers, où venait de s'épanouir, avec les Pierre Coecke, les Sébastien Van Noye, les De Vriendt, les Luydinckx et leurs émules, une magnifique floraison architecturale : le nouvel Hôtel de Ville et l'immense majorité des maisons anversoises périrent dans les flammes allumées par la Furie espagnole (1556).

Le malheur des temps détermina quelques-uns des meilleurs artistes anversois à transplanter à l'étranger les glorieux rameaux de l'art flamand, tels les frères Hans et Willem van Steenwinckel, qui œuvrèrent sur les côtes de la Baltique (Hôtels de ville d'Emden, de Brême, de Lübeck, galerie royale de Frederickx-Burg, etc.). Tous ces édifices portent nettement le cachet de l'école anversoise de la seconde moitié du XVIe siècle. (Note de M. J.-J. Winders.)

(2) Parmi les plus jolies façades du XVIe siècle, rappelons : à Malines, outre le « Hemelryck » et le « Saumon » (1530-1538), le « Goede Lepelaere » (Quai au Sel) et le « Paradis » (Quai aux Avoines); à Anvers, la Maison des Drapiers (1541) et la Maison de Charles-Quint, ou de la Grande Arbalète; à Ath, l'Hôtel de l'Étang; à Audenarde, maison rue Puits-aux-Cigales (1556); à Bruges, Maison des Cordouaniers (1527), maison de style classique, en briques, rue du Vieux Bourg, n° 31, et l'Hôtel de la Porte Rouge, rue de la Halle (1570); à Gand, la Maison des Bateliers (1531) et une maison de 1539, place du Lion d'Or; à Mons, la Maison du Blanc Lévrier (Grand'Place); à Soignies, la Pharmacie Bourdeau (1521); à Thuin, le Refuge de l'Abbaye de Lobbes (1555); à Ypres, l'Hôtel de Gand (rue des Chiens), disparu comme tant d'autres.

(3) « Ce fut une belle époque, la deuxième Renaissance des lettres, des sciences et des arts. Jean Bollandus, Gérard Mercator, Ortélius, André Vésale, Juste Lipse et les Moretus, parmi les savants; Otto Venius, Gaspar de Crayer, David Teniers, Jacques Jordaens, Antoine Van Dyck et notre immortel Pierre-Paul Rubens, parmi

les artistes, formèrent à la nouvelle Cour une auréole de splendeur qui rayonna sur la patrie entière.

» C'est aussi au moment de ce développement extraordinaire que se constituèrent d'opulentes fortunes et que Bruxelles fut le théâtre de nombreuses et brillantes cérémonies d'apparat. » (VICTOR TAHON, *La Rue Isabelle*, p. 27.)

Quoi d'étonnant que dans un tel milieu et dans de telles conditions l'architecture prît un exceptionnel essor?

(3bis) Cf. chapitre XI, note 1.

Rappelons, outre les noms si connus de W. Coebergher, de Pierre Lepoivre et de J. Francquart, ceux de Hardouin, de Sylvain Boullain, de Thierry de Mol et de Henri Meerte, tous « ingéniaires » protégés par les Archiducs.

Citons également ici le témoignage de NICOLAS DE GUISE (*Description de la ville de Mons*), en 1621 : « On met actuellement la dernière main à l'œuvre [l'église Sainte-Waudru]... depuis deux ans reprise grâce à la munificence de nos Seigneurs Albert et Isabelle ».

(4) Palustre (cf. *Bibliographie*).

(4bis) VICTOR TAHON, *op. cit.*, p. 57.

(5) Ce sont, notamment : à Anvers, la Maison des Drapiers (1541) et celle des Tanneurs (ou des Menuisiers) de 1644; à Audenarde, rue Puits-aux-Cigales, deux maisons contiguës, datées l'une de 1556, l'autre de 1644; à Bruges, rue des Pierres, la Maison des Cordouaniers (1527) et celle des Maçons (1621); à Gand, Marché aux Grains, l'Auberge du Lion d'Or (1652) et la maison voisine, construite vers 1575.

(6) La véritable « Renaissance classique » n'apparut, en Belgique comme en France, que vers la fin du XVIIIe siècle, avec l'étude directe des monuments grecs et romains. Jusque-là, répétons-le, on ne connut chez nous l'Antiquité qu'à travers les commentaires et les œuvres des italianisants, qu'on interpréta dans le sens du tempérament national, c'est-à-dire en vue d'un enrichissement du décor.

(6bis) La persistance du type local s'atteste éloquemment à Bruxelles, dans les façades de la Grand'Place, presque entièrement reconstruite après 1695. Si, dans la « Maison des Ducs de Brabant », l'influence classique a déterminé l'emploi d'un entresol à mezzanines et de deux ordres « colossaux » embrassant les quatre étages, en revanche la tradition brabançonne a imposé la travée comme principe dominant d'ordonnance et les lucarnes flamandes comme couronnement de la toiture.

Dans de nombreuses maisons voisines, le pignon triomphe au faîte de façades pseudo-classiques, où reparaissent obstinément les bandes saillantes perpendiculaires, propres au style brabançon.

De même, nous trouvons une curieuse interprétation flamande de l'architecture Louis XIV dans un immeuble de la rue de la Madeleine (n° 61), où un gable curviligne s'adorne de médaillons, de cariatides et de vases.

(7) Cf. H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. IV, pp. 224-225.

SOURCES ET RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAERT, PH., *Mémoires sur les sculpteurs et architectes.* (Bulletin de la Commission royale d'Histoire, t. XIV.)

BAUDE, LOUIS, *L'Art baroque [en Espagne] et sa réhabilitation.* (L'Émulation, novembre 1921.)

BAUCHAL, C., *Nouveau dictionnaire des Architectes français.* Paris, 1887.

BAYARD, E., *L'art de reconnaître les styles. Le style Louis XIII.* Paris (s. d.).

BEAUCAMP, FR., *L'Architecture civile en Flandre et en Artois.* Paris, 1923.

BEHAULD DE DORNON, A., *Relation d'un séjour de Michel de Saint-Martin à Anvers, en 1661.* (Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, IV, pp. 189-190.)

BERGMANS, P. et HEINS, A., *Album du Vieux Gand.* Bruxelles, Van Oest.

BERGMANS, P. et CASIER, J., *L'Art ancien dans les Flandres.* Bruxelles, 1914-1922.

BÉTHUNE, J., *Les anciennes façades de Courtrai.* (Bull. d. Geschied. en Oudheidsk. Kring. Courtrai, 1903, I, 4; 1905, III, 31.)

BEMDEN, F., VAN DEN, *Notes manuscrites.* (Biblioth. univ. de Gand.)

BEZOLD, Dr G., VON, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgie und Danemark.* Leipzig, 1908.

BLOMME, H., *La maison de Rubens.* Anvers, 1910.

— *La Province de Luxembourg.* Dessins et relevés publiés par le Comité provincial de Secours et d'Alimentation du Luxembourg, 4 vol. Bruxelles, 1921.

BLONDEL, FR., *Problèmes d'Architecture.* Paris, 1673.

BLONDEL, J., *Architecture française.* Paris, 1752-1755.

BOCHIUS, J., *Historica narratio profectionis et inaugurationis Alberti et Isabellae.* Anvers, Moretus, 1602.

BOFFRAND, *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet Art,* Paris, 1745.

BORROMINI, Fr., *Opus architectonium ex ejusdem exemplaribus petitum.* Rome, 1720-1725.

BORTIER, P., *Coeberghet, peintre, architecte et ingénieur.* Bruxelles, 1875.

BOSSCHERE, J., DE, *Edifices anciens d'Anvers.* Anvers (s. d.).

BOURLARD, J., *Etudes sur l'architecture à Mons. Les portes des Maisons privées et des Édifices publics.* Mons, 1920.

BOURGAULT, *Deux habitations des XVe et XVIe siècles.* Liége, 1915.

BOUTRON, F., *L'Architecture aux Pays-Bas.* Paris, 1900.

BOUTRY, JULIEN, *Vieux souvenirs d'Ypres.* Cinquante croquis à la plume, dédiés à la Comtesse de Flandre (s. l. n. d.)

BOZIÈRE, *Tournai ancien et moderne.* Tournai (1864).

BRANTS, VICTOR, *Albert et Isabelle.* Bruxelles, 1910.

BRAULT, *Les Architectes par leurs Œuvres.*

BRINCKMANN, Dr A.-E., *Die Baukunst des XVII und XVIII Jahrh. in den Romanischen Ländern.* Berlin (s. d.).

BULS, CH., *L'Evolution du Pignon bruxellois.* Bruxelles, 1908.

BURGER, FR., *Vitruv und die Renaissance.* Berlin, 1909.

CANTILLON, M., DE, *Délices du Brabant et de ses campagnes*, 1757.

CASTER, G., VAN, *Malines. Guide historique.* Bruges (s. d.).

CASTERMANS, *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de Belgique.* Liége, 1852.

CAUWE, R., *Histoire du Style brugeois dans l'architecture domestique.* (Bullet. des Métiers d'Art, 1912-1913, pp. 75, 106, 172, 302, 313.)

CLAESSENS, *L'Art ancien au Pays de Liége.* Liége (s. d.).

CLEMEN, P., *Belgische Kunstdenkmäler.* Munich, 1923.

CLOQUET, LOUIS, *Traité d'Architecture.* Paris-Liége, 1901.

— *Les maisons anciennes en Belgique*, Gand, 1907.

— *Tournai et le Tournaisis.* Tournai (s. d.).

— *Les maisons flamandes.* (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. IV, 1893.)

CLOQUET, L. et VAN WERVEKE, A., *Les vieux pignons de Gand.*

COBERGHER, W., *Discours sommaire de l'érection, ordre et conduite des Monts de Piété.* Bruxelles, 1619.

COECKE, PIERRE, *Den eersten-vijfsten boek van Architecture Sebastiani Serlii.* 1553.

COLAS, RENÉ, *Les styles de la Renaissance en France.* Paris (s. d.).

COLINET et LORAN, *Recueil des restes de notre art national du XIe au XVIIIe siècle.* Liége, 1873.

CORRADI RICCI, *Baukunst und dekorative Skulptur der Barokzeit in Italien.* Stuttgart, 1912.

CUSTIS, CH., *Mémoires pour servir à l'Histoire de Bruges.* (Bibl. univ. de Gand, ms. 462-463.)

DANSAERT, G., *Un vieux coin de Bruxelles.* (« Vers l'Art », novembre 1911.)

DECAMPS, G., *Mons, Guide du Touriste.* Mons (s. d.).

DEJARDIN, *Plans et Vues de Tournai.* Tournai (s. d.).

DE KEYZER, H., *Architectura moderna.* Amsterdam, 1631.

DELMOTTE, H., *Documents d'Art liégeois.*

DELORME, PH., *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais.* Paris, 1561.

DESCAMPS, J.-B., *Voyage pittoresque de Flandre et de Brabant.* Nouvelle édition. Paris, 1838.

DES MAREZ, G., *Le Vieux Bruxelles* (album). Bruxelles, Van Oest, 1910.

— *La maison de David Teniers II.* (Ann. de la Soc. roy. d'Archéol. de Bruxelles, 1912, pp. 13 sqq.)

— *Traité d'architecture dans son application aux monuments de Bruxelles.* (Éditions du Touring Club. Bruxelles, 1921.)

— *Guide illustré de Bruxelles,* t. I. *Les Monuments civils.* (Éditions du Touring Club de Belgique. Bruxelles, 1928.)

— *Le Quartier Isabelle et le Quartier Terarken.* Bruxelles, 1927.

DEVENTER, J., VAN, *Atlas des villes de la Belgique au XVIe siècle* (édité par Ch. Ruelens). Bruxelles (s. d.).

DE VIGNE, FÉLIX, *Geschiedenis der Middeleeuwsche bouwkunst.* Gand, 1845.

DIETTERLIN, W., *Architectura von Austheilung, Symmetria u. Proportion der funf Seulen.* Nuremberg, 1598.

DOSTAL, E. et SIMA, J., *Baroque architecture of Prague.* Paris-Bruxelles, 1927.

DUBOIS, R., *Les rues de Huy.* (Annales du Cercle hutois des Sciences et des Beaux-Arts, 1910, t. XVII.)

DU CERCEAU, JACQUES ANDROUET, *Second livre d'architecture contenant diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, postes,* etc. Paris, 1561.

— *Les plus excellents bastiments de France. Le premier volume.* Paris, 1576-1579.

DUCLOS, CH., *L'Art des façades à Bruges.* Bruges, 1902.

DUMONT-WILDEN, LOUIS, *La Belgique illustrée.* Bruxelles, 1912.

ENLART, CAMILLE, *Manuel d'Archéologie française.* Paris, 1919-1923.

ESCHER, K., *Barock und Klassizismus.* Leipzig, 1910.

EVEN, E., VAN, *Louvain monumental.* Louvain, 1860.

EVERS, H., *De Architectuur in hare Hoofdtijdperken.* Amsterdam, 1911.

EWERBECK, FR., *Die Renaissance in Belgien und Holland.* Leipzig, 1891.

FAIDER, P. et DELANNEY, H., *Mons.* Mons, 1928.

FISENNE, L. DE, *L'Art mosan du XIIe au XVIe siècle.* Liége, 1887.

— *Recueil de Monuments levés et dessinés, par L. de Fisenne.* Tilleur, 1887.

FRANCQUART, JACQUES, *Premier livre d'architecture. Le livre des Portes.* Bruxelles, 1616.

— *Cent modèles de cartouches.* Bruxelles, 1622.

FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne.* Paris, 1650.

FRIS, VICTOR, *La Vieille Flandre.* Gand, 1913.

GAILLARD, J., *Revue pittoresque des monuments qui décoraient autrefois la ville de Bruges.* (S. l. n. d.)

GALLAND, G., *Geschichte der hollandischen Baukunst.* Berlin, 1882.

GEEFS, E., *Étude des façades des maisons avec pignons à gradins, bâties à Anvers au XVIe et au XVIIe siècle.* (« L'Émulation », avril, mai, juin 1924.)

GENARD, *Anvers à travers les âges.* Anvers (s. d.).

GHEYN, P. J., VAN DEN, S. J., *Peiresc et Cobergher*. (Ann. de l'Acad. roy. d'Archéologie de Belgique, 1905.)

GILLIODTS VAN SEVEREN, L., *Les Registres des « Zestendeelen » ou le Cadastre de la ville de Bruges de l'année 1580*. Bruges, 1894.

GODENNE, LÉOP., *Malines jadis et aujourd'hui*. Malines, 1908.

— *Malines illustré*. Malines, 1909.

GOETGHEBUER, P. J., *Notices sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas*. (Manuscrit, Biblioth. univ. de Gand.)

— *Choix des monuments, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas*. Gand, 1827.

GRAMAYE, JEAN-BAPTISTE, *Antiquitates illustrissimi ducatus Brabantiae*. 1610.

GRANGE, A., DE LA et CLOQUET, L., *Études sur l'Art à Tournai*. Tournai, 1881.

GRAUL, Dr R., *Alt Flandern*. Munich, 1918.

GROMORT, GEORGES, *Histoire abrégée de l'architecture de la Renaissance en Italie*. Paris, 1922.

GUGEL, E., *Geschiedenis van de Bouwstijlen in de Hoofdtijdperken der Architectur*. Arnhem, 1869.

GUICCIARDINI, L., *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*. Anvers, 1567. En traduction française : *Description de tous les Pays-Bas*. Anvers, 1568.

— *(Voyage de)*. Traduction par Corneille Killiaen, enrichie de notes par P. Montanus. Amsterdam, 1612.

GURLITT, C., *Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus in Italien, Belgien, Holland, Frankreich, England und Deutschland*. Stuttgart, 1887.

HAEGHEN, VANDER et HEINS, A., *Les anciennes façades gantoises*.

HAISNES, Mgr DE, *Le Nord monumental et artistique*. Lille, 1897.

HARTWIG, *Flandrische Wohnarchitektur*. Berlin, 1916.

HEINS, ARMAND, *Les anciennes façades d'Ypres*. Gand, 1900.

— *Anciennes clés d'ancre de façades flamandes et brabançonnes*. (Bull. de la Soc. d'Hist. et d'Archéolog., 1908.)

— *Contribution à l'Histoire de l'habitation privée en Belgique*, 4 volumes. Gand-Bruxelles.

— *Bruges et la région maritime*. (Bull. de la Soc. d'Hist. et d'Arch. Gand, 1910, fasc. 1-2, pp. 92 à 95.)

— *Promenades archéologiques à Audenarde*, Gand, 1913.

— *Vieux coins de Flandre*. Gand (s. d.).

HEINS, M. et A., *En Ardennes*. Gand, 1890.

HELBIG, J., *L'Art mosan*. Liége (s. d.).

— *Luc Fayd'herbe étudié dans les travaux ignorés de ses biographes*. (« Revue de l'Art Chrétien », 1893.)

HENAUX, FERD., *Histoire de la Commune de Spa*. Spa, 1860.

HENNE et WOUTERS, *Histoire de Bruxelles*. Bruxelles, 1845.

HOCQUET, A., *Rues, places publiques et boulevards de Tournai.*

— *Table alphabétique des Testaments, Comptes de tutelle,* etc.

HOSTE, H., *L'expansion du style brugeois.* (Annales du Congrès archéologique). Gand, 1907.

— *L'Architecture domestique à Ypres* (Annales de la Soc. Émulation à Bruges, 1909, pp. 5-17.)

HOUCKE, A., VAN, *Grondbeginselen van de Geschiedenis der Bouwkunst.* Louvain, 1903.

HUBLARD, E., *Coup d'œil sur la ville et l'histoire de Mons.* Mons, 1924.

HURGES, PH., DE, *Voyage à Liége et à Maestricht en 1615.* Liége, 1872.

HYMANS, H., *Anvers.* Paris, 1909.

— *Bruges et Ypres,* Paris, 1903.

— *Gand et Tournai.* Paris, 1906.

JANSEN, *Het Mechelsche Goedleer.* (Ann. du Congr. d'Archéol., Malines, 1911.)

JASPAR, P., *Les leçons du Passé : l'Architecture wallonne.* (L'Émulation, janvier, 1925.)

— *Dinant. Conseil aux constructeurs.* (L'Émulation.)

— *Pour la reconstruction de Visé.* (L'Émulation, I-I-21.)

— *Le document photographique* (causerie faite à Liége en 1916).

— *Le Pays de Herve et le Château d'Olne.* (Bull. de l'Acad. royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, t. X.)

— *A propos de quelques vieilles briques.* (Bull. de l'Académ. royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 1926, n° 7-9, pp. 60-61.)

JASPAR, P. et THUILLIER, *L'Art wallon. Croquis d'architecture et documents publiés sous le patronage de la ville de Liége.* Liége, Bénard.

JORISSENNE, G., *De quelques éléments propres à l'architecture liégeoise du XVIe siècle.* Compte rendu du Congrès archéologique de Tongres 1901, I, pp. 449-495.

JOSEPH, Dr, *Geschichte der Baukunst von Altertum bis zur Neuzeit.* Leipzig.

KEHRER, H., *Alt Antwerpen.* Munich, 1917.

KINTZ, E., *Les Délices du païs de Liége.* Liége, 1736-1744.

KONRAD, M., *Antwerpener Binnenraüme im zeitalter des Rubens.* (Belgische Kunstdenkmäler. Munich, 1923.)

LANGEROCK, P., *Oude Bouwwerken in Vlaanderen.*

LANGEROCK, P. et STEPMAN, H., *Anciennes constructions en Flandre.* Gand, 1884-1889.

LA SERRE, *Entrée de la Reyne-Mère dans les Pays-Bas.* Anvers, 1632.

LEFEVRE-PONTALIS, E., *Les origines des gables.* (Bulletin monum., 1907.)

LE MUET, P., *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes.* Paris, 1623.

— *Traité des cinq ordres d'architecture dont se sont servi* (sic) *les Anciens.* Amsterdam, 1682.

LEMONNIER, CAMILLE, *La Belgique.* Bruxelles, 1903.

LEMONNIER, H., *L'Art au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris (s. d.).

LE POITTEVIN DE LA CROIX, *Histoire physique, politique et monumentale de la ville d'Anvers*. Anvers (s. d.).

LE ROY, Baron J., *Castella et praetoria nobilium Brabantiae*. Anvers, 1694, 1696, 1697, 1698, 1699.

— *Le Grand Théâtre profane du Duché de Brabant*. La Haye, 1730.

LINDEN, H. VAN DER et OBREEN, H., *Album historique de la Belgique*. Bruxelles, 1910.

LOHEST DE WAHA, *Les constructions civiles du XVIe siècle à Liége*. (Conférence de la Société d'Histoire et d'Art du diocèse de Liége.)

LOKEREN, A., VAN, *Collection de dessins*. (Biblioth. univ. de Gand.)

LUTHGEN, E., *Belgische Baudenkmäler*, 1915.

MAGNE, LUCIEN, *L'Art dans l'habitation moderne*. Paris, 1887.

MANDER, KARL VAN, *Het Schilderboek*. Anvers, 1604.

MARTINE et DURAND, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*. 1718.

MERTENS en BUSCHMAN, *Historisch Album der Stad Antwerpen*.

MERTENS en TORFS, *Geschiedenis van Antwerpen. Anvers*, 1845, 1846 et 1853.

MICHA, *La maison Curtius*. Liége, 1892.

MOMMENS, *Croquis d'architecture relevés en Belgique*. Gand, 1880.

MUND, Dr A., (Verlag), *Muchen Roland*. Dinant et Namur.

NOTER, DE, *Recueil de croquis de maisons malinoises*. Malines (vers 1840).

PALLADIO, A. J., *I quattro libri dell Architettura*. Venetia, 1570. (Traduction française par Fréart de Chambray.) Paris, 1650.

PALUSTRE, LÉON, *La Renaissance en France* (*Nord et Ouest*). 3 volumes. 1879-1889.

PAQUOT, *Mémoires pour servir à l'Histoire littéraire des dix-sept provinces des Pays-Bas*.

PARENT, PAUL, *L'Architecture des Pays-Bas méridionaux* (*Belgique et Nord de la France*). Bruxelles, 1925.

— *L'Architecture civile à Lille au XVIIe siècle*. Lille, 1925.

PAS (ou PASSE), CRISPYN VAN DEN, *Schrinwerkers Winckel*. Amsterdam, 1612.

PERRAULT, CL., *Dix livres d'architecture de Vitruve*. Paris, 1673.

PHILIPPSON, Dr M., *Das zeitalter Ludwig XIV*. Berlin, 1910.

PIERRET, *Livre d'architecture de portes, cheminées*. Paris, 1647.

PINCHART, A., *Archives des Arts, Sciences et Lettres*. Documents inédits, publiés et annotés. 3 volumes. Gand, 1860-1881.

PIRENNE, HENRI, *Histoire de Belgique*. 1909, 1921, 1926.

PLANTENGA, J. H., *L'Architecture religieuse dans l'ancien Duché de Brabant*. La Haye, 1926.

POEL, VAN DER, *Notice sur la vie et ies ouvrages de Luc Fayd'herbe*. Malines, 1854.

POLAIN, E., *Inventaire archéologique de l'Ancien Pays de Liége* (1911, 2, 3).

POTTER, FR., DE et BROECKAERT, J., *Geschiedenis van de gemeenten der Provincie Oost-Vlaanderen*.

QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*. Paris (s. d.).

RAMÉE, D., *Histoire générale de l'Architecture*.

RIDDER, FR., DE, *Historiek der straten en openbare plaatsen van Thienen*. (Hagelands gedenkschriften, 1911.)

RIEGL, A., *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Vienne, 1923.

ROGER-MILÈS, *Comment discerner les styles en Architecture et en Décoration*. Paris, 1909.

ROOSES, MAX, *Het huis van Rubens*. Anvers, 1910.

ROOSES, MAX et RUELENS, CH., *Codex diplomaticus Rubenianus*. Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres. Anvers, 1887-1898.

ROSSEELS, ÉM., *Het huis van Christoffel Plantyn*. Anvers, 1886.

RUBENS, P., *Pompa Introïtus Ferdinandi*. Anvers, Maison Plantin, Moretus.

RUDD, J.-B., *Collection des plans, coupes, élévations, voûtes, plafonds de la ville de Bruges*. Bruges, 1824.

SAINTENOY, P., *L'Art architectural sous Albert et Isabelle et les règles du Concile de Trente*. (Revue latine, 1922.)

— *Wenceslas Cobergher, peintre*. Anvers, 1924.

— *Un Architecte bruxellois inconnu*. (Bull. des Comm. roy. d'Art et d'Archéologie, 1921.)

SANDERUS, A., *Chorographia Sacrae Brabantiae*. 1659-1660.

— *Flandria illustrata*. Colonia, 1640-1643, 2e édit., Hagae Comitum, 1732-1735.

SCHAAPKENS, *Dessins et notes prises dans le Pays de Liége au temps passé*. Liége, 1855.

SCAMOZZI, V., *Idea dell Architettura universale divisa in X libri*. Venise, 1615.

SCHAYES, A., *Histoire de l'Architecture en Belgique*. Bruxelles (s. d.).

SCHNAASE, K., *Niederlandische Briefe*. Stuttgart et Tubinge, 1834.

SCHOLLAERT, V., *L'Architecture montoise*. (L'Art à l'école et foyer, 1911.)

SCHOY, A., *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture des Pays-Bas*. Bruxelles, 1879.

SERLIO, S., *Regole generali di Architettura sopra le cinque manere di gli edificii*. Venetia, 1544.

SIMONEAU, G., *Vues et monuments d'Audenarde*. 1839.

SLOTHOUWER, I., *Bouwkunst der Nederlandsche Renaissance in Denmarken*. Amsterdam, 1924.

SLUYTERMAN, K. et CORNETTE, A. H., *Intérieurs anciens en Belgique*. La Haye, 1913.

SOHIER, G., *La Terre wallonne*. (L'Art rustique en Wallonie, t. X, 1924.)

SOIL DE MORIAMÉ, E., *L'Habitation tournaisienne, du XIe au XVIIIe siècle*. Tournai, 1904.

— *Les Restaurations des anciennes façades à Tournai*. (Revue tournaisienne, 1910, pp. 75-77.)

SPRINGER, A., *Die kunst der Renaissance im Norden. Barock und Rokoko*, Leipzig 1914.

TAHON, VICTOR, *La Rue Isabelle et le Jardin des Arbalétriers*. Bruxelles, 1912.

TERME, G., *L'Art ancien au Pays de Liége*. Liége, 1905.

TRIEU DE TERDONCK, CH., DU, *Notice sur la vie et les ouvrages de Luc Fayd'herbe*. Malines, 1858.

VELDE, A., VAN DE et HULLE, H., VAN, *Pignons brugeois*. Bruges (s. d.).

VERSCHELDE, C., *Les anciens architectes de Bruges*. Bruges, 1871.

— *Les anciennes maisons de Bruges*. (Annales de la Société l'Émulation. Bruges, 1871.)

— *Les anciennes maisons de Bruges, dessinées d'après les monuments originaux*. Bruges, 1875.

VERDIER et CATTOIS, *Architecture civile et domestique au Moyen âge et à la Renaissance*. Paris, 1864.

VIGNOLA (BARROZIO dit), *Regola de cinque ordini d'architettura*. Amsterdam, 1642.

VINGBOOM, PH., *Gronden en afdeelsels der voornaamste gebouwen*. Amsterdam, 1665-1674.

VITRY, P. et BRIÈRE, G., *Documents de sculpture française*. Paris (s. d.).

VOISIN, Mgr, *Le caractère propre à l'architecture tournaisienne*. (Bull. Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc, 1860-1869.)

VREDEMAN DE VRIES, H., *Scenographiae sive perspective*. Anvers, 1560-1562.

— *Variae architecturae formae a joanne vredemani vrisio magno artis hujus studiosorum, commodo inventae, Antwerpiae* (gravé par Galle). Anvers, 1601.

VRIENDT, CORNEILLE, DE (dit Floris), *Deux livres de compartiments*. Anvers, 1556-1557.

VYVERE, P., VANDE, *Audenarde et ses monuments*.

WACKERNAGEL, Dr M., *Die Baukunst des XVII und XVIII Jahrh. in den Germanischen Landern*. Berlin (s. d.).

WEALE, JAMES, W. H., *Bruges et ses environs*. Bruges-Londres, 1862.

WEISBACH, W., *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin, 1921.

WOERMANN, K., *Geschichte der Kunst. T. V. 1570-1750*. Leipzig-Vienne, 1920.

WÖLFFLIN, H., *Renaissance und Barock*. Munich, 1907.

WYNENDAELE, A., VAN, *Aquarelles exécutées à l'occasion de l'entrée du duc Alex. Farnèse*. (Biblioth. univ. de Gand, 1586.)

YSENDYCK, J., VAN, *Histoire de l'Art ancien dans les Pays-Bas*. Bruxelles (s. d.).

— *Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas, du Xe au XVIIIe siècle*. Anvers, 1880-1889.

OUVRAGES COLLECTIFS :

La Belgique illustrée. Bruxelles, E. Bruylant (s. d.).

Notre Pays. Bruxelles, Van Oest, 1930.

Trésor de l'Art belge au XVIIe siècle. (Mémorial de l'Exposition d'Art ancien à Bruxelles en 1910.)



ERRATA

Page 16, ligne 28, *au lieu de :* égouter, *lire :* égoutter.

Page 19, figure 2, légende, *au lieu de :* XIIe siècle, *lire :* XVIIe siècle.

Page 50, ligne 29, *au lieu de :* p. 40, *lire :* p. 79.

Page 86, ligne 19, *au lieu de :* recouvrir, *lire :* *recourir.*

Page 86, dernière ligne, *au lieu de :* Belé, *lire :* Blé.

Page 95, ligne 15, *au lieu de :* demi, *lire :* demie.

Page 103, ligne 4, *au lieu de :* au délit, *lire :* en délit.

Page 129, dernière ligne, *au lieu de :* pp. 11, 13, note 16, *lire :* pp. 23 et 24.

Page 146, ligne 7, *au lieu de :* p. 74, *lire :* p. 159.

Page 158, ligne 12, *au lieu de :* p. 79, *lire :* p. 81.

Page 159, ligne 13, *au lieu de :* p. 134, *lire :* p. 196.

Page 162, ligne 18, *au lieu de :* rebattait, *lire :* rabattait.

Page 164, ligne 13, *au lieu de :* p. 136, *lire :* p. 135.

Page 179, ligne 22, *au lieu de :* éléments gothiques à des thèmes, *lire :* éléments gothiques associés à des thèmes.

Page 179, ligne 23, *au lieu de :* (33bis), *lire :* (35bis).

Page 193, dernière ligne, *au lieu de :* p. 157, *lire :* p. 318.

Page 217, note 6, dernière ligne, *au lieu de :* 37bis, *lire :* 35bis.

Page 218, note 16 : le deuxième paragraphe doit être placé à la fin de la note 18ter, p. 219.

Page 227, cliché n° 7 : doit être retourné de haut en bas (le petit chiffre figure un 5).

Page 231, dernière ligne, *au lieu de :* p. 214, *lire :* p. 227.

Page 298, ligne 39, *au lieu de :* Bellier, *lire :* Bélier.

Page 312, ligne 24, *au lieu de :* chap. V, p. 45, *lire :* chap. VI, p. 107.

Page 343, ligne 19, *au lieu de :* 1644, *lire :* 1655.

TABLE DES MATIERES